

TARTU ÜLIKOOL  
FILOSOOFIATEADUSKOND  
KULTUURITEADUSTE JA KUNSTIDE INSTITUUT  
TEATRITADUSE ÕPPETOOL

Marie Kliiman  
ALASTUS EESTI NÜÜDISTEATRIS  
Bakalaureusetöö

Juhendaja  
Dotsent Luule Epner

Tartu 2014

## Sisukord

Sisukord.....	2
Sissejuhatus .....	3
1. ALASTUSEST EESTI JA MAAILMATEATRIS .....	6
1.1. Alastuse mõistest .....	6
1.2 Alastus 20. sajandi maailmateatris .....	7
1.2.1. Modernistlikud katsetused alastusega .....	7
1.2.2. 1960ndate alastuse laine .....	8
1.3. Esimesed alastust sisaldavad lavastused Eestis .....	10
1.4. Alastuse tähendus religioonis .....	12
1.5. Nais- ja meesalastuse kujutamise trendid .....	13
2. ALASTUS, SELLE TÄHENDUS, KATEGORISEERIMINE JA ANALÜÜS PERFORMATIIVSUSE ASPEKTIST .....	15
2.1. Alastuse kategoriseerimine Karl Toepferi näitel .....	15
2.2. Etenduse analüüs performatiivsuse aspektist .....	18
2.3. Alastuse analüüsimise meetodid .....	21
2.3.1. Keha .....	22
2.3.2. Atmosfäär .....	24
3. ALASTUS EESTI NÜÜDISTEATRIS .....	25
3.1. Rituaalne ja terapeutiline alastus Peeter Jalaka lavastuses „Eesti ballaadid“ .....	25
3.2. Esteetiline alastus Ivar Põllu lavastuses „Vanemuise biitlid“ .....	28
3.3. Naturalistlik alastus Juhan Ulfsaki lavastuses „Idioidid“ .....	31
3.4. Isiklik, intiimne alastus Kaja Kannu soololavastuses „Be Real My Dear“ .....	34
3.5. Virtuosoosne alastus lavastuses „Muuseas: ma armastan sind“ .....	37
Kokkuvõte .....	39
Kasutatud allikad .....	41
Summary .....	44
Lisa .....	45
Lihtlitsentsileping .....	49

## Sissejuhatus

„Alastus eesti nüüdisteatris“ sai teemana valitud, kuna leian, et lavaline alastus on väga põnev, poleemikat tekitav ja võimas kujund laval. Viimase paari aasta jooksul olen tähelnud eesti teatris alastuse kasutamise trendi tõusu. Esimest korda käsitlesin teemat, kirjutas 2012. aastal seminaritööd. Toonase seminaritöö juhendajaks oli Madli Pesti ning töö kandis pealkirja „Alastus eesti sõnateatris“. Praeguseks olen seminaritöös alustatud uurimust edasi arendanud ning huvitav on märkida, et kahe aastaga, mil olen teemal tähelepanelikumalt silma peal hoidnud, on alastust teatrilaval märgatavalt rohkem kasutama hakatud ning ka retseptsioon võtab seda vastu mõistvamalt. Kui seminaritöös tõstatasin küsimuse, miks on eesti teatris alastusega vähe katsetatud, siis praegu seda enam teha ei saa.

„Tänapäeva teatri leksikoni“ andmetel on alastus avangardistlik vormivõte, mida on alternatiivse teatri laval kasutatud juba alates 1960ndatest (Semil 1996: 8). Alastust kasutatakse nii Eesti kui maailma nüüdisteatris, kuid see mõjub seniajani tähelepanuäratavalt ja erinevaid arvamusi tekitavalt. Meelelahutuse ja kunsti piirid on järjest hägusamad. Riieteta ja erootilise alamaiguga kehasid eksponeerib reklaam, trükimeedia, televisioon ja kunst. Ka lavaline alastus ei üllata tegelikult enam kedagi, see vormivõte on kasutusel nii eksperimentaalsemate kui konventsionaalsemate lavastajate töödes. Pärast 1960ndatel toimunud ühiskondlikku murangut on kultuur kindlasti vabameelsemaks muutunud, kuid alastus eesti teatris on üsna marginaalne nähtus ning sellega on tõsisemalt eksperimenteerima hakatud alates 2000ndate algusest.

Töö eesmärk on uurida, kuidas on kasutatud alastust eesti nüüdisteatris ning kuidas see vaatajatele mõjub. Analüüsin antud töös just viimase paari aasta jooksul esietendunud lavastusi, mis on sisaldanud alastistseene. Lavastuste valik on kannustatud subjektiivsest huvist ning ei hõlma sugugi kõiki alastust sisaldavate lavastuste näiteid, kuid olen püüdnud haarata olulisemaid ja eripalgelisemaid alastuse kasutamisi, mis loovad ülevaate lavalise alastuse trendidest eesti teatris. Tööst on välja jäänud mõned olulised lavastused 1990ndatest ja 2000ndate esimesest poolest (näiteks Eesti Draamateatri lavastused „Inglid Ameerikas“ (1997) ja „M. Butterfly“ (1999), Vanemuise Teatri „Meister ja Margarita“ (2000), mitmed Von Krahli Teatri varased lavastused), kuna siinkirjutaja vaatajakogemuse puudumist ning toonaste videoülesvõtete kvaliteeti arvestades poleks alastuse analüüsimine nende tööde puhul pädeva tulemusega.

Lavaline alastus kätkeb endas vastuolusid. Ühteaegu on alasti etendaja laval väga aus, teisest küljest provokatiivne, omades publiku üle suurt võimu. Alasti keha laval võib tekitada näiteks iha, tülgaust, ebamugavust, piinlikkust. Vaieldakse selle üle, kas alastus on vaid tä-

helepanu tõmbaja, suur ning aus enesepaljastus või šokeerija. Ka näitlejate enda jaoks on alastus õrn teema – selle vastu on mõned näitlejad kategooriliselt, teised mitte üldse. Tantsija Krõõt Juurak on oletanud, et lava on võib-olla ainus kontekst, kus alasti kehal on võimalus talle külge poogitavatest klišeedest välja rabeleda (Juurak 2007). Alastust kasutatakse väga erineval viisil ja alasti keha saab omaette tähenduse, mis oleneb teda ümbritsevast kontekstist.

Lavalise alastuse teemat on Eestis analüüsitud nii muusikateatri kui tantsuteatri kontekstis. Esimest on analüüsinud Madis Nurms ajakirjas Teater.Muusika.Kino ilmunud kaheosalises artiklis „(Muusikateatri) kuningas on alasti!“ (2010, nr 12 ja 2011, nr 2) ning alastust tantsuvaldkonnas on puudutatud Kanuti Gildi SAALis 2007. aastal toimunud „Räägime tantsust“ sümposiumil<sup>1</sup>, mis käsitles alastust ja provokatsiooni laval ning kus kõnelejateks olid Krõõt Juurak, Ene-Liis Semper ja Linnar Priimägi ning Heili Einasto. Kriitikal pole kombeks olnud alastusel pikemalt peatuda. Nurms kurdab eelnevalt mainitud artiklis, et isegi kui lavastaja nii võimsa ja ebahariliku kujundi nagu alasti inimkeha lavastusliku vahendina kasutusele võtab, siis eelistavad teatrikriitikud sellel aspektil pikemalt mitte peatuda (Nurms 2011: 49).

Töö pealkirjaks on „Alastus eesti nüüdisteatris“, mis hõlmab alastuse teemat etendus-kunstide vallas laiemalt, vaatlen eri teatrivaldkondade liike. Bakalaureusetöö jaguneb kolmeks osaks, millest esimeses teen sissejuhatuse alastuse ajalukku – räägin nii maailma kui eesti teatrist ning alastikultuurist üldiselt. Nii eesti kui maailma teatri kontekstis on küsitav alastuse dokumenteerimine ja andmete hõlmavus – pole andmebaasi, mis dokumenteeriks kõiki lavastusi, mis sisaldavad alastistseene. Kirjeldan esimesi dokumenteeritud alastusi teatrilaval, samas jääb alati alles ka võimalus, et esimene dokumenteeritud alastus pole tegelik esimene alastuse näide. Maailma kontekstis peab arvestama seda, et alastuse lavalist kasutamist ning traditsioone kogu maailmas ei ole võimalik hallata, mistõttu olen tugevamalt keskendunud Saksa alastikultuurile, mille kohta on olemas kõige rohkem materjali. Käsitlen saksa teatrit lääne teatriruumi esindajana, unustamata, et see on siiski näide. Samuti on peatükis ka alastuse religioosset tähendust selgitav alapeatükk. Peatükk on vajalik, mõistmaks lavalise alastuse kujunemislugu.

Töö teine peatükk räägib teoreetilistest lähenemismeetoditest – kehalisusest, performatiivsuse esteetikast, fenomenoloogilisest analüüsist ning peatükis on toodud ülevaade ka ühe tuntuma alastuse käsitleja, ameeriklase Karl Toepferi loodud alastuse kategooriatest.

---

1 Kahjuks on Kanuti Gildi SAALi salvestus toimunud seminarist „Räägime tantsust: alastus ja provokatsioon laval“ kadunud, mistõttu pole seda rohkem mainitud ka siinses töös.

Lavalist alastust on kõige enam uuritud feministliku teooria, *queer*-, soouuringute vaatepunktist lähtuvalt (näiteks Judith Butler, Sue-Ellen Case). Kuna alastus on väga meeleliselt ja individuaalselt tajutav nähtus, siis kasutan antud töös fenomenoloogilist lähenemist, lähtudes performatiivsuse esteetikast. Oma analüüsisüsteemi puhul olen aluseks võtnud ka Toepferi, kelle artiklid ja peateos „*Empire of Ecstasy*“ (1997), vaatlevad alastust saksa kehakunstis ja (tantsu)teatris. Toepferi alastuse kategoriseerimine on väga põhjalik ja mõjutanud ka siinkirjutajat, kuid kuna eesti teatrialastuse näidete hulgast ei saa sugugi kõigile loodud kategooriatele sobivaid vasteid leida ning alastust kasutatakse vähe ning pigem episoodiliselt, mitte läbivalt, nagu Toepferi toodud näidetes, siis tuleb eesti lavadel toimunud alastuste analüüsiks kohandada pisut teistsugune süsteem. Täielikult alasti inimkeha kogu lavastuse vältel pole kasutatud peaaegu üldse, välja arvatud mõned üksikud näited tantsuteatri valdkonnast, ja erandiks on ka Linnar Priimägi lavastus „Inimese lõhn“ 2006. aastast<sup>2</sup>. Olen siiski pidanud vajalikuks Toepferi süsteemi tutvustada, et tuua sealt edaspidises analüüsis mõningaid näiteid ja paralleele.

Töö kolmandas osas analüüsin eesti teatri lavalise alastuse näiteid, analüüsivad lavastused olen välja valinud eesti lavadel esietendunud lavastuste hulgast, milles on esinenud alastust. Olen püüdnud käsitleda võimalikult erinevaid alastuse kasutamise võimalusi. Lavalise alastuse analüüsimise puhul on oluline isiklik vaatajakogemus või vähemalt heakvaliteedilise videosalvestise olemasolu. Videosalvestise põhjal olen analüüsinud Von Krahli Teatri „Eesti ballaade“ (2004), mis on oma alastuse kasutamise poolest nii eriline ja eesti kontekstis erakordne näide, et pidasin vajalikuks seda töös käsitleda. Teisi käsitletavaid lavastusi olen ise näinud – nendeks on: Kaja Kannu lavastus „*Be Real My Dear*“ (2014), Ivar Põllu „Vanemuise biitlid“ (2012), Ene-Liis Semperi ning Lauri Lagle „Muuseas: ma armastan sind“ (2014) ja Juhan Ulfsaki „Idioodid“ (2010). Töö lisast võib leida fotod analüüsivatest lavastustest, mis annavad edasi lavastuste meelelaadi ja üldist lavapilti. Fotod ei kujuta alastistseene, sest teatrid eelistavad mõistetavatel põhjustel selliseid fotosid mitte avalikustada, kuna kontekstist väljarebituna võib alastus mõjuda hoopis teisiti, kui autor on soovinud seda kujutada.

---

2 Linnar Priimägi lavastus „Inimese lõhn“ etendus ühelainsal korral festivalil Baltoscandal. Ülejäänud etendused jäeti avalikkusele teadmata põhjustel ära.

# 1. ALASTUSEST EESTI JA MAAILMATEATRIS

## 1.1. *Alastuse mõistest*

Mõiste *alastus* tähendab enamikel kasutusjuhtudel Karl Toepferi sõnul täielikku alastust – olukorda, kus etendaja genitaalid on publikule nähtaval. Toepferi sõnul tähendab alastus keha kõige tugevama seksuaalse identifitseerija ja erootiliselt erutavama paljastamist, see on kõige tugevam tõestus sellest, et iha on inimkeha üle valitsev, alastus paljastab keha haavatavuse. (Toepfer 1996: 76) Alastus erineb poolalastusest, mille puhul on laval osaliselt alasti artist. Siinkohal peab arvesse võtma näiteks seda, et palja ülakehaga naisnäitleja mõjub laval rohkem alasti kui palja torsoga mees, kuna naisterahvaste paljas ülakeha kuulub privaattooni ning mõjub erogeenselt.

Poolalastus võib aga olenevalt kontekstist mõjuda isegi rohkem „alastusena“ kui täielik alastus. Näiteks võib tuua Von Krahli Teatri kontsertlavastuse „PostUganda“ (2008), kus näitlejanna Riina Maidre polnud laval küll alasti, kuid tema pesuväel esitatud provokatiivne ja seksikas laulu- ning tantsunumber klaveri peal, mõjus keha paljastavalt ja sarnaselt täisalastusele. Maidre hoidis tugevat kontakti publikuga, mistõttu tema enese keha objektistamine ja seksi kui relva kasutamine saalis istuva meespubliku vastu mõjus tugevalt ning otseselt, tekitades publikus endas piinlikkustunnet. „PostUganda“ flirtiv poolalastus mõjus otsese publikule suunatuse tõttu kindlasti rohkem kui nii mõnigi täisalastuse näide.

Teatriteksti sissekirjutatud alastust lahendatakse lavastuslikult ka nn simuleeritud alastuse abil, mis tähendab, et näitlejad kannavad ihuvärvi märkamatu kostüümi, ja vahel kasutatakse ka juurde õmmeldud kunstlikke genitaale ja rindu. Näiteks võib tuua Merle Jäägeri lavastuse „Saun“ Hansahoovis (2008) ja Ingomar Vihmari lavastuse „Tuletikke laenamas“ Vanemuises (2005) (Lisa – foto 1). Samuti on alastuse kujutamiseks kasutatud varjuteatri võtet, kus näitleja on varjava sirmilaadse eseme taga ja näha on vaid tema keha kontuurjooned.

Siinses töös vaatlen erandlikult ka poolalastust, sest leian, et mõned poolalastuse juhud on olulised näited antud töös kasutatava alastuse kategoriseerimise süsteemi raames. Kolmandas peatükis vaadeldavate lavastuste puhul on valikuprintsiibiks olnud just see, et need lavastused esindaksid võimalikult erinevat alastuse kasutamist laval, mistõttu olengi valinud alastuse näiteks ka poolalastuse Tartu Uue Teatri lavastusest „Vanemuise biitlid“ (2012), kus laval olid palja ülakehaga naisnäitlejad.

## 1.2 Alastus 20. sajandi maailmateatris

### 1.2.1. Modernistlikud katsetused alastusega

Maailmateatri ajaloos toimusid esimesed olulised alastistseenidega lavastused 1960ndate lõpul. Oluline on enne konkreetsete näidete juurde minekut rääkida ka alastikultuuri eelloost Euroopas. „Tänapäeva teatri leksikoni“ kohaselt esines alastust enne 60ndate alternatiivteatris toimunud ka avangardistlikes moderntantsu etendustes ja 50ndate *performance*-kunstis. (Semil 1996: 8) Toetudes ühe olulisema alastuse käsitleja, ameeriklase Karl Toepferi artiklile „*One Hundred Years of Nakedness in German Performance*“ (2003) teen lühikese kokkuvõtte alastusest ning selle tähendusest saksa kultuuriruumis. Järgnev ülevaade võtab kokku Saksamaa alastikultuuri ajaloo, kuid on seotud tugevalt ka kogu Euroopa praktikatega. Saksamaal on alastus olnud väga oluliseks sotsiaalseks ja ajalooliseks ilminguks. Võib öelda, et alastuse lugu saksa kultuuris on kõige mitmetahulisem ja ajaloos kaugeleulatuvaim, vähemalt läänemaaailma kontekstis. Seetõttu leian, et on vajalik vaadelda saksa kultuuriruumi alastuse kogemust taustsüsteemina antud tööle.

Toepfer alustab oma ülevaadet saksa alastikultuurist (*Nacktkultur*), mis 1900ndatel levitas ideed alasti kogukonnaga ühiskonnast kui sotsiaalsest utoopiast. Saksa alastikultuur ei seisnenud pelgas nudismis – oluline oli moraalne maailmavaade, psühholoogiline ja füüsiline tervis ning väärtussüsteem. Toepferi ülevaates on viidatud alastikultuuri varajaste teoreetikute seisukohtadele – 1919. aastal välja antud pamfletis väitis Hugo Peters, et nudism on revolutsiooni vorm – fakt, et alastust propageerivad kogukonnad funktsioneerivad, juhib tähelepanu düsfunktsionaalsele ühiskonnale. Teise alastikultuuri teoreetiku Heinrich Pudori nägemuse kohaselt oli alastus osa sotsiaalsest reformist, mis peaks inimesi rohkem looduse ja loomulikkuse poole kandma. Pudor soovitas olla alasti, harrastades rühmatoiminguid, nagu matkamine, treenimine, söömine, lugemine, musitseerimine ja aiatööd. Toepfer toob välja, et alastuses nähti eelkõige hariduslikku funktsiooni, et alasti esinemine tõi kõige suuremat kasu koolides. Leiti, et alasti inimene, kas siis fotol või harjutusi ette näitamas, on kõige paremaks eeskujuks gümnaastika ja igapäevase liikumise vallas. Selle vaate eestvedajad olid näiteks Bess Mensendieck, kes on kehaõpetuse ehk Mensendiecki süsteemi väljatöötaja, ja Emile Jaques-Dalcroze oma rütmilise gümnaastikaga. Mensendiecki teose „*Körperkultur des Weibes*“ („Naise kehakultuur“, ilmunud 1906) fotodel (Lisa – foto 2) sooritavad alasti naised nii võimlemisharjutusi kui igapäevaseid toiminguid, nagu triikimine, lugemine, esemete tõstmine. Süsteemi looja arvates mõjub alasti keha detailne nägemine naiste õigele rühile ja

kehahoiule paremini. Jaques-Dalcroze'i gümnaстика oli juba rütmiline liikumine, millel oli eelkõige esteetiline väärtus. Toepferi artikkel selgitab, et nendest sajandialguse praktikatest said alguse juba järgmised liikumised ning koolkonnad, mille olemuses olid üha enam olulised ka performatiivsed elemendid. Tekkisid ekspressionistlikud tantsudraamad ja liikumisrühmad. (Toepfer 2003: 144-154)

Toepfer väidab, et Weimari Vabariigi aegses teatrielus hakati alastust taunima. Alastus polnud natsi-Saksamaal enam ideoloogiliselt põhjendatud kunstiline valik, kuna aaria rassikuuluvust sai määratleda vaid inimese pea füsiognoomiliste tunnusjoonte abil, keha ei olnud seega iseenesest tähtis marker. Alastikultuur pandi ühte patta kabaree- ja ööklubimaailmas toimuva moraalitusega. Alastuses nähti Saksamaa allakäigu sümptomeid. Oma reputatsiooni päästmiseks keelasid teatrid alasti kehade laval eksponeerimise. Vähesed näitekirjanikud, kelle teosesse sellised stseenid sisse olid kirjutatud, olid põlu all. Üksikud näited, mis etendused, sattusid kriitikute pahameeletormi alla, neid tembeldati pornograafiliseks ja etendused võisid lõppeda isegi politseijõudude sekkumisega. Moderntants kaugenest alastusest. Oluline saksa koreograaf Mary Wigman näiteks suhtus Toepferi sõnul alastusse kahtlusega, kuna tema arvates on koreograafilise töö puhul oluline, et märgataks liikumist, mitte aga keha ennast. (Toepfer 2003: 159-164)

### 1.2.2. 1960ndate alastuse laine

Karl Toepferi artikli põhjal võib öelda, et järgmine uus suund ja oluline tähendus tuli alasti etendamisse Viini aktsionistide rühmituse eestvedamisel 1960ndatel. Viini aktsionistid olid aastatel 1962-1970 tormiliselt tegutsenud aktsiooni- ja tegevuskunstnike rühmitus, kes käsitles keha uuel viisil. Psühhoanalüütilise teooria ning Artaud' teatri esteetika mõjul vaatlusid nad keha kui pelgupaika peidetud kompleksidele. Alasti etenduste mõjul kohtusid etendaja ja vaataja selle peidetuga. Inimesed olid alasti ka sügavamal materiaalsel tasemel – nähtavale taheti tuua see, mis on keha sisse peidetud, nagu uriin, ekskrementid, sülg, higi, pisarad ja rasu. Kõige tuntum Viini aktsionist oli Hermann Nitsch oma rituaalsete aktsioonidega *Orgien Mysterien Theater'is* (Orgiate ja Müsteeriumite Teater). Etendused kestsid mitmeid päevi ja liikusid suures ruumiulatuses. Aktsioonid muutsid ruumi templiks, kus fookuseks olid alastus, ohverdamine, rüvetamine, puhastus ja uuestisünd. Mida räpasemaks ja segasemaks olukord muutus, seda rohkem „alasti“ mõjus keha, vaataja ja etendaja vaheline piir hägustus. Nitschi jaoks oli alastus oluline uue, isoleeritud, puhastatud



kultuse loomiseks, üldisest sotsiaalsest reaalsusest eemaldumise jaoks. (Toepfer 2003: 164-165)

1970ndate keskel oli Toepferi sõnul alastus saksa lavadel juba väga levinud – isegi sellisel määral, et kui näidendisse polnud alastistseeni sisse kirjutatud, siis tuli see sinna juurde lavastada. Alastus hakkas tähendama „tõsiseltvõetavust“. See oli seotud kannatuste, pettekujutelmade, täitmata seksuaalse iha, inimestevaheliste kommunikatsiooniraskustega. (Toepfer 2003: 167)

20. sajandi maailmateatris on Sue-Ellen Case'i sõnul esimesed olulisemad dokumenteeritud lavalised alastused toimunud 1967/68. aastal ja need väljendasid eelkõige oma ajastu ideoloogiat. Nendeks on The Living Theatre'i „*Paradise Now*“ (1968) ja off-Broadway muusikal (hilisem Broadway muusikal, lavastajaks Tom O'Horgan) „*Hair*“ (1967), mille lavastajaks oli Gerald Freedman, ning Richard Schechneri juhitud eksperimentaalse Performance Group'i „*Dionysus in 69*“. „Tänapäeva teatri leksikoni“ autorite sõnul kasutati neis lavastustes alastust programmilistel eesmärkidel. Alastus mõtestati järgmiselt: „Isiku seksuaalsuse väljendamine tähendas ühiskonda kammitsevate tabude murdmist, mässu selle ühiskonna kõigi survevormide ja -institutsioonide vastu avaralt mõistetud isikuvabaduse nimel, oli tsivilisatsiooni moonutavast mõjust vabastatud inimloomuse ilu ja puhtuse kinnitus. Riitusest loobumine pidi olema poliitiline akt ja vastavalt loojate taotlusele ärritama avalikku arvamust.“ (Semil 1996: 8). Muusikal „*Hair*“ saavutas rahvusvahelise kuulsuse just alastistseeniga esimese vaatuse lõpus, kui kogu trupp oli hämaralt valgustatud laval üürikese hetke vältel alasti. (Miller 2001)

Muusikal „*Hair*“ ülistab seksuaalset vabadust, ka alastus lavastuses illustreerib hipikultuuri avatust ja vabaduseiha. „*Paradise Now*“ lükkas alastust kasutades ümber kinnistunud sotsiaalseid rolle. Christopher Innes on „Oxfordi illustreeritud teatriajaloos“ (2006) toonud ülevaate lavastusest „*Paradise Now*“. Innes kirjeldab, et etendused olid tõlgendatavad vaimsete rännakutena, mille käigus loodi etendajate ning publiku vahel üha tugevam side. Kujukad tummstseenid vaheldusid improviseeritud lõikudega, mille käigus inimesi õhutati näiteks marihuaanat suitsetama, et ühiselt transsi jõuda, kutsuti üles vastastikuse usalduse tekkimiseks end kõrgelt platvormilt alla heitma, et teiste inimeste põimunud kätel maanduda. Viimaks ärgitati neid suubuma armastuse rituaali ehk kogukondlikku suguühtesse, mille järel näitlejad juhtisid publiku alasti rongkäiguna teatrist välja „vabastama tänavaid“. Selline publikut kaasav ning ühiskondlikule survele vastu hakkav lavastus kogus Euroopa ja Ameerika ringreisidel suure hulga entusiastlikke osavõtjaid. (Innes 2006: 487) Performance Group'i „*Dionysus in 69*“ tegeles vabadusega läbi rituaalsuse (Case

2002: 186-187). Lavastuses oli alasti kogu mängu juhtiv Dionysos, samuti esines alastust stseenides, kus kujutati rituaalselt sündimist, surma. Surma rituaal nägi „Tänapäeva teatri leksikonis“ esineva kirjelduse kohaselt välja järgmine: „/.../ naised võtsid ükshaaval end alasti, kastsid käed punasesse värvi ja seadsid end seisma nagu Dionysose sündimise rituaaliski maas lamavate meeste kohale. Punasesse värvi kastetud kätega tõukasid nad Pentheuse läbi „tunneli“.“ (Semil 1996: 93). Samuti on oluliseks alastuse näiteks ka 1969. aastal New Yorgis off-Broadwayl ning hilisemas 1970. aasta versioonis ka Broadwayl etendunud avangardne revüü „*Oh! Calcutta!*“, mille sketšid rääkisid kerglasel-labasel toonil seksi teemadel. Olles vaadanud 1971. aasta etenduse lindistust YouTube'i vahendusel, võib öelda, et „*Oh! Calcutta!*“ alastus on põnev katsetus metatasandil – see on alastust kui lavavõtet kommenteeriv. „*Oh! Calcutta!*“ lõpustseenis võtab kogu trupp laval alasti ning seisatab fikseeritud poosides. Näitlejate suust kõlavad sealsamas istuva publiku võimalikud mõtted. Kõlavad repliigid nagu „Oi, see on mu tütar!“, „Näed ühte alasti inimest ja oled näinud neid kõiki!“ ja „Mida naised küll siis teevad, kui neil menstruatsioon on!?“.

Vaadates tagasi alastusele alastikultuuri ja maailmateatri kontekstis, võib näha, et alastuse kasutamine on liikunud vastavalt ühiskonnas valitsevatele meelsustele. 19. sajandi alguses sündinud alastikultuur toimis käsikäes „looduse ihaluse“ motiividega, 60ndate alastuse laine aga juba hipikultuuri, seksuaalse vabaduse ning feminismi ilmingutega. Avangard- ja peavooluteatrites on alastuse potentsiaali kasutatud julgelt ja seda väga erinevatel põhjustel ja viisidel.

### 1.3. Esimesed alastust sisaldavad lavastused Eestis

Esimene dokumenteeritud alastistseen eesti teatris leidis aset Mati Undi 1979. aasta lavastuses „Rästiku pihtimus“ Noorsooteatris (Karja 2005: 73). Mitmete eesti teatriuurijate nagu näiteks Pille-Riin Purje sõnul toimus alastistseen juba 1978. aastal Ago-Endrik Kerge Draamateatris lavastatud „Peer Gyntis“, kuid kirjalikku viidet sellele ei ole (Purje 2014). See omakorda on märk sellest, et tolleaegne kriitika eelistas alastusest vaikida.

„Peer Gynti“ puhul oli tegemist meesalastusega, „Rästiku pihtimuses“ aga naisalastusega. Kirjeldan näitena alastust monolavastust „Rästiku pihtimus“ (Aleksi Tolstoi dramaatilise jutustuse „Siug“ ainetel), mille instseneeris lavastaja Unt ise. Peaosalist Olga Zotovat kehastas Marje Metsur. Rästiku kujundit püüti lavastuses visuaalselt realiseerida (Unt 1985). Unt lisas alustekstile „Siug“ eesti folklooris tuntud rästiku metafoori. Rästik on visa, rästikul on üheksa elu, olulised märksõnad on ussisõnad, rästikumürk ja ussinaha

mahaajamine. Alastus leidis aset Olga ümbersündi markeerivas stseenis, kus rästiku kestavahetus juhtis peategelase kujundlikult uude eluperioodi. Stseen oli lahendatud nii, et näitlejanna kostüümivahetus toimus laval, mistõttu Marje Metsur oligi alasti. (Karja 2005: 72-73) Samas mängis alastus kaasa ka monolavastuse pihtimuslikkuse süvendamisel. Naisnäitleja oli vaataja silme ees nii vaimselt kui füüsiliselt alasti. Näitlejannat toetas ka valgus, mis ilmselt pehmendas ka alastuse šokeerivust. Valguskujundus oli lavastuse juures oluline: ülevalt langev valgus jättis näha vaid alasti naise kontuurid. Metsur meenutas intervjuus, et „mööda vabariiki läks jutt laiali, et näitlejanna oli laval alasti ja isegi mitu korda“ (Mikk 2001). Saali poolt aga ühtegi halba emotsiooni ei tulnud, see polnud Metsuri sõnul erootiline alastus, pigem traagiline (samas).

Marje Metsur rääkis intervjuus Sven Karjale, et alastust sisaldavad stseenid sündisid loomulikult: „Kui olime Komissarovile [Noorsooteatri peanäitejuht – M.K.] loo ette mänginud, arvas ta, et kuna lugu on niivõrd pihtimuslik, oleks loomulik, kui oleksin vahepeal alasti. Ega ma palju vastu ei ajanud, see tundus ka mulle loomulik. See oli rästiku uude kesta pugemine, erootikaga ei olnud siin midagi pistmist.“ (Karja 2005: 73). Võib spekulierida mõttega, et tänu Komissarovi uuendusmeelsusele on alastus eesti teatrikultuuri jõudnud.

Esimene teadaolev *topless*- ehk poolalastusstseen on samuti sündinud Kalju Komissarovi Mati Undi „Peaproovi“ lavastuses aastal 1977 Noorsooteatris. Laval oli alasti ülakehaga näitlejanna, kelleks oli Kalju Komissarovi abikaasa Luule Komissarov ning tegijate/nägijate sõnul oli tegu samuti sisuliselt põhjendatud lavastusliku valikuga. Kalju Komissarov ise pidas üllatuslikuks, et kuigi saali läbis toona pärast *topless*-stseeni kahin, siis ei hakatud selle üle ilkuma ega ebasündaidsid kommentaare lisama (Komissarov 2014).

Esimeste alastuse näidete juures Eesti teatris peab silmas pidama Nõukogude karmi kunstitsensuuri. On väga erakordne ja üllatav, et säärased alastust kasutavad lavastused üldse loa etenduda said. Intervjuus Vello Mikule ütles Metsur: „Päris kindlasti olin mina esimene alasti naine Eesti laval, võib-olla isegi kogu Nõukogude Liidus.“ Kuna tollal olid nii ranged reeglid, et GLAVLIT võis isegi näitlejannade dekolteed paluda väiksemaks teha, siis oli uskumatu, et „Rästiku pihtimust“ lubati etendada ja see oli tohutult populaarne, küündides 200 esitamiskorrani. (Mikk 2001)

## 1.4. Alastuse tähendus religioonis

Nagu eelnevate peatükkide valguses selgus, siis toimusid eesti lavadel esimesed alastistseenid kümmeaastat hiljem kui lääne teatris. Selle põhjuseks oli Nõukogude võimuga kaasnenud raudne eesriie ja tsensuur. Alastuse puhul on oluline rääkida ka religioossest taustast ja usuga seotud suhtumisest. Alastust mõistetakse ja sallitakse kultuuriti erinevalt – Eesti kultuuri kontekstis on kristlik mõtteviis inimeste maailmanägemuse juures tugevalt olemas, kuid ei ole ainumäärav uskumus. Seetõttu vaatlen siin peatükis kristlikku tausta ja vana loodususku.

Esimese Moosese raamatu kohaselt olid Aadam ja Eeva mõlemad pärast loomist alasti, aga ei häbenenud oma alasti keha. Pärast pattulangemist ning hea ja kurja tundmise puu vilja maitsmist mõistsid nad esimest korda, et on alasti: „nende mõlema silmad läksid lahti ja nad tundsid endid alasti olevat, ja nad õmblesid viiglehti kokku ning tegid enestele põlled“ (1 Mo 3: 7). Itaalia filosoof Giorgio Agamben on oma teoses „*Nudities*“ (2011) selgitanud erinevaid teoloogilisi vaateid alastusele. Agambeni analüüsi kohaselt polnud Aadam ja Eeva küll tavapäraste rõivastega kaetud, kuid nad olid oma alastuses jumalikus „armu rüüs“<sup>3</sup>. See üleloomulik rõivastus võeti neil pattu langemisega. Alastiolek, mis sellega kaasnes, sundis neid esmakordselt oma keha viigipuu lehtedega katma. Hiljem paradiisist väljudes said nad selga Jumala poolt valmistatud nahast rõivad. Seega esimesed inimesed olid Paradiisis alasti vaid kahel korral – esiteks siis, kui nad said oma alastusest teadlikuks ning katsid end viigipuu lehtedega, ning teiseks siis, kui nad vahetasid viigilehed nahast rõivaste vastu. Nende hetkede ajal kaasneb alastusega negatiivne emotsioon. Alastus ilmneb ainult pärast pattu – oma keha „avastamine“ mõjutab alastuse tajumist, alastus ja puhas ihulisus kaotavad jumaliku sündsuse. (Agamben 2011: 57). Alastioleku seotakse religioonis seega tugevalt seksuaalsusega.

Eesti kontekstis on teada-tuntud kristliku patu ja seega ka alastioleku lugu, kuid juurde loob ambivalentsust ka kristluse-eelne maausk ja vanad kombed. Tugevalt kristlikes riikides on juhtunud, et alastust sisaldav lavastus keelatakse ära või sekkuvad lavastuse toimumisse isegi politsei jõud. Eestis sellist tugevat ühiskondlikku vastureaktsiooni alastuse suhtes pole. Ometigi pole alastust vormivõttena väga julgelt kasutatud. Eestis mõjutab alastuse vastuvõttu kindlasti soome-ugri saunakultuur, mis on maast-madalast inimestesse sisse juurutatud. Eesti rahvaluuleteadlane Matthias Johann Eisen kirjeldab oma teoses „Eesti vana usk“ (1926) saunaskäiku: „Saun oli muistsele esivanemale nagu püha paik, nagu tempel. Siin maksis sõna: Võta kingad jalast, — siin on püha paik! Veel enam: sauna kohta maksis ka ütlus: võta rõivad

---

3 Inglise keeles „*clothing of grace*“

ümbert, — siin on püha paik!“ (Eisen 1926: 157). Samuti toob Eisen välja, et alasti mindi muiste ka ohverdama ja mõnele muule müstilisele ettevõtmisele, mille puhul alastiolek soodustas maagilisi toiminguid. (samas, lk 157) Saunaskäik ja just alasti saunaskäik on loomulik, see on osa elutervest maailmast, ning seotud keha ja hinge puhastamisega. Alastusel pole sellisel kujul mingit seotust patuga.

### **1.5. Nais- ja meesalastuse kujutamise trendid**

21. sajandil on popkultuuris, reklaamimaailmas ja ka teatris kasutatud alastust ning ennekõike naisalastust, mis on tavaliselt esteetilise või erootilise mõju ja väärtusega. Käesoleval postmodernistlikul ajastul on seksuaalse, erootilise keha kasutamine reklaami, meedia ja kunstimaailmas võrreldes varasemaga tohutult kasvanud. Janek Kraavi tõdeb, analüüsides erootilist kujundit: „Kui 1960. aastate kehalise teadlikkuse kasvu on kombeks nimetada seksuaalrevolutsiooniks, siis interneti ja digitaalse tehnoloogia kasutuselevõttu võiks pidada selle protsessi järgmiseks faasiks, ilmselt isegi uueks revolutsiooniks. Seksi, pornograafia ja erootilise materjali maht, kättesaadavus ja kvaliteet on kasvanud sõna otseses mõttes plahvatuslikult.“ (Kraavi 2013).

Meesalastusega on nii Eestis kui maailmas aktiivsemalt eksperimenteerima hakatud alles viimastel aastakümnetel. Piret Tali on 2003. aastal Päevalehes ilmunud artiklis kirjutanud tendentsist, et alasti naisekeha on reklaamimaailmas välja vahetamas mehekeha. Üheks uueks trendiks nii meelelahutustööstuses kui kunstivaldkonnas on meesalastus. Naisekehast näidakse tuginud olevat, ilmuvad reklaamid, kus on järjest enam paljaid mehi. (Tali 2003) Ka moekunstnik Anu Lensment on tõdenud, et naisekehast ollakse moes isegi pisut tuginud: “Järjest enam ilmub reklaamidesse ja moodi täiesti alasti mehi. Näiteks viimati Yves Saint Laurenti reklaamis [Lisa – foto 3] või kui naisteajakirjad arutavad meeste kaunima kehakuju või karvase rinna üle.” (Tali 2003).

Viimaste aastate Eesti lavapilti vaadates tundub, et meesalastuse kasutamise suundumus on jõudnud ka meie teatrisse. Kui lavadel on nähtud võrgutavaid või hoopis haavatavaid alasti naisi, siis nüüdseks on tõesti julgelt kasutama hakatud ka meesalastust. Tähelepanuäratavalt palju on meesalastust esinenud NO99 ja Von Krahli lavastustes. Von Krahli ja NO99 alastusega ollakse harjunud. On isegi kindlad näitlejad, kes on alastirolle teinud ning kelle puhul see enam imekspandav pole. Heili Sibrits alustab Postimehe arvamuskülje rubriigis „Nädala nägu“ Risto Kübara portreerimist järgmiselt: „Olen Risto Kübarat näinud ihualasti rohkem kui ühtegi teist võõrast meest.“ (Sibrits 2013). Von Krahli

trupist paistab rohkete alastistseenide mängimise poolest silma Taavi Eelmaa, kes tegi esimese alastistseeni sisaldava rolli, olles Draamateatri näitleja ja mängides 1996. aastal lavastuses „Inglid Ameerikas“ (1996). Viimasteks silmapaistvateks meesalastuse kasutamisuhtudeks on näiteks NO99 „Three Kingdoms“ (2011) ja Von Krahli Teatri „Gilgameš“ (2011) ning NO99 „Muuseas: ma armastan sind“ (2014), millest viimast ka siinses töös analüüsin.

## 2. ALASTUS, SELLE TÄHENDUS, KATEGORISEERIMINE JA ANALÜÜS PERFORMATIIVSUSE ASPEKTIST

### 2.1. Alastuse kategoriseerimine Karl Toepferi näitel

Alastust on teatriteaduses teoreetiliselt uuritud ning analüüsitud väga erinevalt, seda tavaliselt kas konkreetse lavastuse raames, kus see on esinenud või siis ajaloolistes ülevaateartiklites, kus mainitakse olulisemaid alastust sisaldavaid lavastusi. Karl Toepfer, kes on tegele- nud alastuse uurimisega Saksa alastikultuuri, gümnaastika ja etenduskunstide vallas, on loonud alastuse kategoriseerimissüsteemi, mida ka siinses töös eeskujuks ja taustaks olen kasutanud. Loodud süsteem on väga põhjalik ning ülevaade sellest annab mõista, kui palju erinevaid võimalusi alastuse kasutamine pakub. Toepfer on alastuse süstematiseerimisel keskendunud sellele, kuidas alastus ja tekst omavahel suhestuvad. Ta vaatleb seda, kuidas näidend või la- vastuse narratiivsus ja sellega kaasnev tähendus suhtuvad alasti kehasse ning kuidas erinevad lavastused ja lavastusmeetodid konstrueerivad alastuse tähendusi. Toepfer on võrdlevalt ana- lüüsinud üheksat erinevat strateegiat, mis näitavad, kuidas on võimalik vaatajat alasti keha uuel viisil tajuma panna. (Toepfer 1996: 78)

Toepfer jagab alastuse järgmiselt üheksaks erinevalt tajutavasse kategooriasse - müü- diline alastus, rituaalne alastus, terapeutiline alastus, mudelalastus, alastus balletis, sissekirju- tatud alastus, mittesissekirjutatud alastus, obstsöönne alastus ja pornograafiline alastus <sup>4</sup> (sa- mas, lk 78-87).

Müüdilise alastuse puhul koheldakse keha kui varase inimeksistentsi süütuse tähistajat. See on olukord, kui alastus iseenesest on lunastav seisund. Kehasid püütakse eksponeerida nii, et kõik kehad muutuksid justkui samaväärseks. Müüdilise alastuse puhul puudub erootiline mõõde, kuna alasti keha tähistabki alastust kui puhast olekut. Üheks tuntumaks näiteks on siinkohal The Living Theatre'i „Paradise Now“ (1968), kus alasti etendajate roll oli näidata seda, kuidas alastus kaotab sotsiaalsed erisused. Kui vabanetakse riietest, siis vabanetakse nimedest; kui vabanetakse nimedest, siis kaob ka ümbritsev „tekst“. Ei saa eristada rikast ja vaest, haritud ja mitteharitud, õpetajat-õpilast, müüjat-ostjat jne. (samam, lk 78-79)

---

4 Ingliskeelne originaalliigitus – *Mythic Nudity, Ritual Nudity, Therapeutic Nudity, Model Nudity, Balletic Nudity, Uninscribed Nudity, Inscribed Nudity, Obscene Nudity, Pornographic Nudity*.

Rituaalse alastuse üks tugevamaid esindajad on ka varem mainitud Viini aktsionistide rühmitus. Rituaalne alastus viib paljastamisega keha tagasi selle loomuliku süütuseni – märgiliseks saab see, mis jääb tavaliselt keha sisse peidetuks, näiteks higi, veri, sperma, ekskrementid, uriin ja okse. Kõige rohkem „alasti“ mõjub keha, mis seda peidetut väljutab, kuna kehasse varjujääva paljastamine teeb võimalikuks paljastada ka inimese sisemine füsioloogiline haprus. (samas, lk 79-80)

Terapeutilise alastuse puhul muutub keha informatsiooniallikaks, mitte iha objektiks. See viis mõjub terapeutiliselt inimestele, kelle jaoks on alasti keha ebamugav, veider ja muutunud valehäbi allikaks. Keha on kui võõras, uue loodud süsteemi järgi tegutsev element, mis ei tekita vaatajas seksuaalseid mõtteid. Toepfer toob terapeutilise alastuse näiteks jaapani päritolu tantsukunsti vormi *butoh*. (samas, lk 82)

Mudelalastuse puhul on etendaja keha vaataja iha objektiks, selle mudeliks või näidiseks. Mudelalastuse puhul funktsioneerib alastus kui kriitika keha ja seda vaatleva Teise vahekorra üle. Mudelalastus on täielik siis, kui on paljastatud need tingimused, mille tõttu etendaja kehale avaldatakse survet, et see võtaks eeskuju millestki/kellestki teisest. Mudelalastuse näiteks on Hannah Wilke, kelle nartsissistlikkusega mängivates lavastustes 1980ndatel konstrueeriti naise keha ilu, mida erinevate vaatenurkade alt esitleti ja publikule edastati. Wilke'i töödes on keha ilus, erootiliselt provokatiivne objekt. (samas, lk 83) Alasti keha on küll vaatajate iha objekt, aga omab samas vaatajate üle mõjuvõimu.

Balletilise alastuse puhul saavutatakse alastuse lunastav mõju selle keerulise praktika sisemiste reeglite järgimise teel. Alastus toimib koos ideaalse balletiretoorika valdamisega – need kaks elementi toimivad koos, et saavutada publiku täielikku võlumist ja veenmist. Balletiline alastus on pigem esteetiliselt kui sotsiaalselt või moraalselt põhjustel kasutusele võetud nagu enamiku siin esile toodud alastuse kategooriate puhul võib märkida. Balletilise alastuse puhul võivad kaunid tantsijakehad saavutada iseseisvuse, mis ei sõltu tegelase sotsiaalsest rollist või kostüümi olemusest. (samas, lk 84)

Obstsöönnel on midagi, mille puhul tekib vägivaldne lõhe etendaja keha ja kõne vahel. Obstsöönnuse puhul on keha võigas iha objekt, keelekasutus on ropp ja „räpane“. Alastus on obstsöönnel ainult siis, kui see tekitab mingit laadi šoki, mis on omakorda võimalik siis, kui etendus paljastab vägivallatsemise iha ning etendaja võime nautida ihulist tülgaust. Obstsöönnel alastusel on nähtud ühist rituaalse ja terapeutilise alastusega, kuid obstsöönnel puudub müsteriaalne ning kogukondlik mõõde ja nendega kaasnev tervistav mõju etendajale ning publikule. (samas, lk 86)



Eristatakse veel sissekirjutatud alastust ja mittesissekirjutatud alastust, mis võivad endas sisaldada eelnevalt loetletud liigitusi. Sissekirjutatud alastus tähendab olukorda, mil autori kirjutatud näidendis on stseen, mis sisaldab alastust. Tekst ja kontekst viivad alastuseni. Tekstis sisaldub omal moel eeldus, et alastus on justkui maski varjus ja selle paljastab tekst. Selles variandis on tekstis põhjendus alastuse kasutamiseks. 1960ndatel olid sellised stseenid üsna levinud, kuna moraalselt pidi alastuse kasutamine väga põhjendatud olema. Toepfer toob välja, et postmodernsete etenduskunstide ja sissekirjutatud alastuse vallas on huvitav vastuolu selles, et üldjuhul ei kasutata sissekirjutatud alastust üksi, vaid see on kombineeritud mõne eelnevalt mainitud alastuse tüübiga. Toepfer põhjendab seda järgmiselt: „Tekst muutub tõeliselt „alasti“ olevaks nagu alasti keha ainult siis, kui alasti keha räägib keelt, mis eemaldab selle tekstiliselt paika pandud alastusest ja autoritaarsusest. Lühidalt – kui oled alasti, siis kõne „tähendab rohkemat“ kui siis, kui sul pole etteantud teksti.“ (samas, lk 85) Mittesissekirjutatud alastus on postmodernse teatri võte, mis tähendab, et näitlejad mängivad oma rolle alasti, kuid näidendi teksti kohaselt pole selline valik vajalik ega põhjendatud. Enamasti kasutatakse seda võtet vanade või isegi ajalooliste näidendite lavastamise puhul, kus alasti keha funktsioneerib kui märk ajaloolisest pingest mineviku ja tänapäeva vahel. Sellisel juhul on kõige rohkem „alasti“ keha, mis dekonstrueerib tekstisisese autoritaarsuse ning distantseerib vaataja kaugest minevikust, millest näidend tegelikult räägib. (samas, lk 84)

Eraldi peaks veel mainima pornograafilist alastust, mis jääb pigem striptiisiklubide pärusmaale. Ka kõik eelnevalt loetletud alastuse liigid võivad olla kujutatud ja vastu võetud pornograafiliselt, kui nad erutavad seksuaalselt nii etendajat kui ka vaatajat, see mõju ei sõltu aga alastusest. Ka riides inimene võib mõjuda pornograafiliselt, kuid alustõeks on see, et alasti keha on kõige jõulisem vaataja seksuaalne mõjutaja. Iseloomulikuks on teksti ja liikumise otsene publikule suunatus – esineja kohtleb vaatajat kui seksuaalpartnerit. (samas, lk 87-89)

Püüdes Toepferi loodud süsteemi Eesti teatri kontekstis rakendada, tuleb tõdeda, et see on keeruline, kuna erinevaid alastuse näiteid ei leidu piisavalt ja need ei kataks kõiki Toepferi alastuse liigitusi. Siinse töö kontekstis on oluline küsimus: mis meetodil alastust süsteemselt uurida ja mille aluselt luua erinevate alastuse näidete jaotust. Uurijad on seda erinevalt teinud – Eesti kontekstis võib näitena vaadelda Andres Maimiku artiklit „Keha neli ilmumist: Kehalisuse avaldumisvormid kinematograafias“ (2000), kus on käsitletud kehalisuse avaldumisvormi filmikunstis. Maimiku ülevaates on välja toodud keha neli avaldumisvormi, milleks on seksuaalne keha, pornograafiline keha, esteetiline keha ja naturalistlik keha (põgusalt on mainitud ka mütoloogilist keha). Maimik, tõdedes ka oma subjektiivsust, leiab, et enamuse filmikunstis leiduvaid kehakontseptsioone paigutub tema kategooriate raamesse. (Maimik 2000:

98-109) Neid kahte süsteemi võrreldes leiab nii ühisosasid kui erinevusi, kuid mõlemad on omas kontekstis põhjendatud, mistõttu võib arvata, et kehalisuse kategoriseerimine toimub paratamatult teatud subjektiivsetel alustel. Oluliselt mõjutavad avaldumisvormide sõnastamist ja kategooriate teket just kasutatavad näited, olgu need siis lavastused või filmid. On üsna võimatu luua täielikku süsteemi, mis võtaks arvesse kõiki juba olnud ja olevaid kehakontseptsioone. Ka siinses töös on süsteem loodud subjektiivse lavastuste valiku põhjal ning bakalaureusetöö mahupiiri tõttu ei võimalda täielikku ülevaadet kõikide alastuse kasutusjuhtude kohta.

Toepferi süsteemi puhul hakkab silma, et erinevad liigid on välja toodud üsna erinevatel tasanditel. Toepferi liigitused „sissekirjutatud ning mittesissekirjutatud“ erinevad ülejäänud kategooriatest, mis võtavad arvesse alastuse lavastusesisest narratiiviga suhestatust. Siin kirjutaja loob eesti lavastuste analüüsimiseks süsteemi ise, toetudes performatiivsuse esteetikale. Käesolevas töös loodud süsteem, on seetõttu pigem etendust vaadates tekkivate emotsioonide ja tajude põhine liigitus. Toepferi kategooriatest tuuakse töös aga võrdlusmomente ja näiteid. Olles vaadanud lavastusi, mis alastust on kasutanud, on tajuda olnud erinevaid alastuse kasutusvõimalusi. Töös eristatakse esteetiliselt, isiklikult, virtuoosselt, naturalistlikult, terapeutiliselt ning rituaalselt mõjuvaid lavastusi. See süsteem ei kattu täielikult Toepferi looduga ning ei loo kategooriaid kõigi Eesti teatris kasutatud lavaliste alastuste näidete jaoks, kuid on abiks, et uurida alastuse kasutamise trende Eestis.

## 2.2. Etenduse analüüs performatiivsuse aspektist

Alastusega laval tekib olukord, mil vaataja tajub tugevalt nii etendaja tõelist keha kui kehastatava imaginaarset keha. Keha ei ole vaid kehastatava tegelase märk, vaid on laval alati kohal ka kui näitleja enese keha. Etendaja keha ambivalentse tajumise tõttu tekitab alastus teatrilaval mõningaid segadusi – etendaja ja etendatava keha „reaalsused“ segunevad. Erika Fischer-Lichte kirjutab teoses „*The Transformative Power of Performance*“ (2008), et inimestel on kehad, millega nad saavad manipuleerida ja mida instrumendina kasutada nagu mistahes teisi objekte. Samaaegselt on nad oma kehad, subjekt-kehad. Pinge üheaegselt „kehaks olemise“ ja „keha omamise“ vahel loobki publikule võimaluse kehalisust erilisel tajuda. (Fischer-Lichte 2008: 76)

Kehalisust etenduskunstide raames vaadates tuleks sisse tuua performatiivsuse mõiste. Fischer-Lichte tutvustab artiklis „Performatiivsuse esteetika poolt“ (2006) kunstiliikide performatiseerumist, rääkides 1960ndatel alguse saanud ja 20. sajandi alguseks juba pea

täielikult toimunud žanripiiride hägustumise suundumusest. On hajunud piirid teatri, kirjanduse ja ettelugemiste vahel; samuti on etenduslikkus tunginud ka kujutavasse kunsti (*body art, action painting*, valgus- ja videoinstallatsioonid). (Fischer-Lichte 2006: 2457-2458)

Teatri kontekstis tähendab performatiivsus Fischer-Lichte sõnul seda, et näitlejate näitlemise meetod muutus. Kuni 18. sajandi teise pooleni näitlejad pigem esitasid või mängisid oma karaktereid. Kirjandusliku teatrilaaži ja üha realistlikuma näitlemistehnika areng tekitas vajaduse näitlemislaadi muutuseks ning tegelaste kehastamine muutus valdavaks. Kehastamise puhul nähti ette, et näitleja meeleline keha muutuks semiootiliseks kehaks, mis kannaks infot, mida nõudis näidendi tekst. Näitlejate fenomenaaalsed kehad oleksid „illusiooni“ rikkunud – välditi kõik füüsilisi aspekte, mis suurendasid, vähendasid, liialdasid, muutsid teksti tähendust. 1960ndate avangardi lainest alates on etenduskunstides kehalist koosinemist „olles keha“ ja „omades keha“ pigem teadlikult ära kasutatud. (Fischer-Lichte 2008: 77-82) Kui psühholoogilis-realistlik teater alates 18. sajandist on soovinud, et keha mõjuks vaatajale ainult tegelase kehana, mis on ka hilisemate uurijate poolt tituleeritud võimatuks püüdluseks, siis kaasaegne postdramaatiline teater muutuva perspektiivi ja meetoditega ei pea seda oluliseks. (samas, lk 89)

Fischer-Lichte järgi tõi performatiivne pööre kaasa ka etendaja ja vaataja suhte ümberdefineerimise. Teater ei olnud enam pelgalt fiktiivse maailma representatsioon, mida vaataja pidi jälgima, interpreteerima ning mõistma. Etendust ei võetud enam ainult kunstiteosena, seda käsitleti sündmusena, kuna etendajate ja vaatajate vahel leidis aset kommunikatsiooniprotsess, mis seisnes selles, et etenduse puhul oli oluline mõlema grupi – etendajate ja publiku – võrdne osavõtt. Publikult ei oodatud enam ainult konventsionaalset reageeringut, nagu plaksutamine, kaasaelamine, kommenteerimine, vaid teose subjektiivset vastuvõttu ja ümberdefineerimist, struktureerimist ning etenduse lõpp võis olla jäetud vabalt tõlgendatavaks. Selline ümberdefineeritud etendaja-vaataja suhe toob Fischer-Lichte sõnul kaasa muutuse semiootilises lähenemisviisis – objektid ja tegevused ei ole enam sõltuvuses ainult neile omistatavast kindlast märgilisest tähendusest. Olulised on vaatajate subjektiivsed meelelised kogemused, mis tulenevad psühholoogilisest, tunnetuslikust, energeetilisest ja motoorsest vastuvõtust. (Fischer-Lichte 2008: 20-23)

Fischer-Lichte sõnul võib etendust analüüsida performatiivsuse aspektist. Lähtuma peaks sellest, et performatiivsuse tajumise puhul on tegemist tervikliku kogemusega, mis tuleks ka vaatluse alla võtta tervikuna. (Fischer-Lichte 2011: 91) Terviklike kogemuste analüüsiks kasutatakse eelkõige fenomenoloogiat, mistõttu võibki etenduse analüüsi performatiivsuse aspektist nimetada fenomenoloogiliseks analüüsiks.

Prantsuse fenomenoloogid Maurice Merleau-Ponty loomingus olid kesksel kohal taju ja ihulisuse problemaatika. Tema fenomenoloogia keskseks teesiks oli inimese ihuline seotus maailmaga. Merleau-Ponty järgi ei taju inimene algupäraselt maailma mitte endast eraldiseisva objektina, vaid kui igasugusele subjekt-objekt eristusele eelnevat võimalikkuste välja. Merleau-Ponty pöörab tähelepanu just sellele esmasele terviklikule maailmakogemusele, kus maailm ei ole mõistetud kui objekt, vaid kui kõigi meie tajude, mõtete ja liikumiste väli. (Bohl 2009: 262-273) See kogemus avaldub meie ihulises eksistentsis, kus ei ole võimalik teha ranget eristust füüsilise ja psüühilise vahel. Kogemust tuleks uurida kui tervikut. Seetõttu sobibki etenduse kui tervikliku kogemuse analüüsiks fenomenoloogia.

Wolfgang Iseri sõnul rõhutab fenomenoloogiline kunstiteooria seda, et kirjandusteost vaadeldes ei tuleks arvesse võtta ainult teksti ennast, samal määral tuleb arvesse võtta teosele reageerimise mehhanismi. Teos on enam kui tekst või etendus, see saab elavaks individuaalse konkretiseeringu läbi. (Iser 1990: 2090-2091) Selline fenomenoloogiast pärit idee sobib kokku eelnevalt kirjeldatud performatiivsuse esteetika sündmuslikkusega – etendus pole teos iseeneses, see on sündmus, mis saab elavaks läbi üksikisiku konkretiseeringu.

Oluliseks fenomenoloogia mõisteks on ka selle distsipliini looja Edmund Husserli *eelintentsioon*, mis märgib Iseri sõnul protsessi kirjandustekstis, mille käigus laused mitte ainult ei toimi koos, vaid kujundavad ka ootust. (samal, lk 2094-2095) Eelintentsiooni mõistet saab kunstiteadustesse ümber paigutada. Postdramaatilise etenduse analüüsi käigus – see, mida vaataja on kogenud, jääb tema mällu ja avab võimaluse edasise etenduse jooksul uute ettenägematute seoste tekkeks. Vaatajal on uue antava informatsiooni ja tausta põhjal võimalik luua etenduses uusi seoseid, mis tekitavad aina keerukamaid ootusi. Seega etenduse tajumisprotsessis tegeleb vaataja ise terviku loomisega – ta täidab tekkivaid lünki teabega, mille ta etenduse käigus saab, samuti on vastuvõtu mõjutajaks vaataja minevik ja mälu. Fischer-Lichte sõnul pole selgepiirilist fenomenoloogilist etenduse analüüsi loodud, analüüsides piiratakse oluliste probleemideringide käsitlemisega. Enamasti tähendab see teatriruumi atmosfääri, näitleja spetsiifilise kehalisuse ja etenduse sündmuslikkuse vaatlemist. (Fischer-Lichte 2011: 91)

Performatiivsuse esteetikast rääkides toob Fischer-Lichte välja ka selle, et uus näitlemisviis tõi tihti kaasa semiootilise ja performatiivse esteetika vastandamise. Kui semiootiline lähenemisviis keskendub märgile ja selle tekkepõhjustajatele, siis performatiivsuse esteetika kohaselt on tähelepanu meelelistel kvaliteetidel, nagu näiteks etenduses tekkival atmosfääril, keha kujul, liikumiste rütmil, energial, millega liikumised on

sooritatud, ning heli, liikumise ja valguse koosmõjul. (Fischer-Lichte 2006: 2460-2462) Fischer-Lichte kirjutab ka järgmist: „Performatiivsuse esteetika ei lähtu sellest, et seda laadi meeleliste kvaliteetide tajumise või afektide vallandamisega ei võiks kaasneda tähendusloome protsessi, et need ei võiks sellisteks protsessideks üle minna või koguni olla nendest motiveeritud /.../.“ (Fischer-Lichte 1996: 2461). Sellest lähtuvalt võib väita, et semiootiline ja performatiivne esteetika ei ole vastuolus, vaid täiendavad teineteist. (samas)

Performatiivsuse esteetika kohaselt on oluline alustus ise kui märk millestki, samas on oluline ka meeleliselt tajutav olukord – atmosfäär, näitleja keha ja selle liikumine ning materiaalsus, kohalolu ja side publikuga, rütm, valgus, heli. Semiootiliselt on kehale omistatavad kindlad tunnused, nagu vanus, rass, sugu. Fischer-Lichte sõnul võivad teatrimärkidena toimida kõik materiaalsed elemendid, mis on liigitatavad järgmiste märgisüsteemide alla: lingvistilised, miimilised, žestilised, prokseemilised, muusikalised ja mittemuusikalised mitteverbaalsed akustilised märgid, mask, soeng, ruumikontseptsioon, dekoratsioon, rekvisiidid, valgus (Fischer-Lichte 2011: 82). Semiootiline analüüs piirdub aga laval toimuva analüüsiga – uurimisega, mil moel ja mis tähendusi esile tuuakse. Etendust käsitletakse vastupidiselt fenomenoloogilisele vaatepunktile teose, mitte sündmusena. (samas, lk 81-82)

Kokkuvõtvalt on performatiivsuse esteetika kohaselt oluline just aistingulistele signaalidele tähelepanu pööramine. Karl Toepferi loetelu põhjal võib alasti keha näiteks šokeerida, õhutada, hirmutada, tülgestada ja muul viisil publikut intensiivselt mõjutada (Toepfer 1996: 77). Alustus tekitab seega vaatajas eelkõige emotsioone, selle vastuvõtt on isiklik ja eeldab fenomenoloogilist lähenemist.

### **2.3. Alastuse analüüsimise meetodid**

Alastuse analüüsimise ja kategooriate loomise juures on siinses töös arvestatud seda, kuidas mõjub alustus lavastuse kui terviku vaatepunktist. Siinkirjutaja eristab isiklikult, esteetiliselt, naturalistlikult, virtuoosselt, terapeutiliselt ning rituaalselt mõjuvat alastust. Kahjuks on tööst välja jäänud alastust erootilisel põhjusel kasutatav lavastus, mida oleks küll väga põnev vaadelda, kuid mille iseloomulikku esindajat ei kerkinud viimaste aastate lavastuste seast välja.

Omaette eristuse saab teha veel skaalal kommertslik alustus ja mittekommertslik alustus, mis arvestab seda, kas alastust on rakendatud juba vaataja ootushorisoni loomises ja turunduseesmärkidel. Selline alustus on enamasti ka Toepferi mõiste kohaselt sissekirjutatud

alastus, mida nõuab näidendi tekst. Eestis võib selle näideteks tuua Rakvere Teatri „Täismängu“ (2003) ja Vanemuise Teatri „Kalendritüdrukud“ (2012), mis on tuntud peavoolu näidendite instseneeringud, mille turunduses – nii plakatil kui pressitekstides, vihjatakse tuntud näitlejate alastusele laval. Sissekirjutatud alastust võib esineda ka postmodernsetes tekstides. Selliste alastuse näidete puhul on alastus küll loosiselt põhjendatud, kuid erilist emotsiooni see peale efekti või šoki tekitamise ei kanna. Seetõttu neid lavastusi antud töös ei analüüsita. Samuti saab eraldi kategooriatena eristada mees- ja naisalastust, nende vastandlik vaatlemine jääb pigem soouuringute ja feminismi vaatevälja.

Alastuse analüüsimise juures peab arvesse võtma seda, et alastus on ennekõike seotud kehalisuse avaldumisega. Alastus tekitab olukorra, kus väga tugev rõhk on mõlema – nii näitleja kui tegelase keha tajumisel. Teiseks on alastuse juures nüüdisteatris oluliseks performatiivsuse aspekt, millest lähtudes on kõige õigem lavastuse tervikut vaadelda fenomenoloogiliste analüüsivõtete valguses, ning kolmandaks on alastuse juures just sõnateatris oluline kehalisuse ja teksti koosseisents. Viimatimainitu valguses on loodud ka Karl Toepferi süsteem.

Kuna etenduse tajumine toimub terviklikult, siis pean õigeks ka alastuse analüüsimise puhul alastust lavastusterviku raames analüüsida. Fischer-Lichte performatiivsuse esteetika kohaselt tuleb etenduste kui terviklike ja sündmuslike kogemuste analüüsimiseks kasutada fenomenoloogilisi analüüsivõtteid. Oluline on etendatu olu fenomenina, laad ja viis, kuidas vaataja seda kogeb ning kuidas see talle mõjub. (Fischer-Lichte 2011: 91) Kuna konkreetset fenomenoloogilist analüüsimudelit etenduse analüüsimiseks praeguseks ei ole, siis on oluline piiritleda probleemideringid, milleks on näitleja spetsiifiline kehalisus, ruumi atmosfäär, etenduse sündmuslikkus ning retseptsioon. Selleks, et neid etenduse tasandeid analüüsida, on vaja välja tuua kehalisusele, sündmuslikkusele ning atmosfäärile iseloomulik. Et siinse töö kolmandas peatükis neid tasandeid analüüsida, avatakse järgmistes alapeatükkides lühidalt mõisteid kehalisus ja ruumi atmosfäär.

### **2.3.1. Keha**

Alastuse analüüsimise puhul on tegu eelkõige kehalisuse ja kehakontseptsiooni analüüsimisega. Andres Maimiku filmikunstist rääkiva artikli valguses võib väita, et keha tähendusvälju on võimalik kunsti kontekstis väga drastiliselt muuta – olenevalt selle kujutamisest võib keha madaldada või heroiseerida, keha võib kujutada seksuaalselt, erootiliselt, animaalselt, obstsöönelt, religiooselt jne (Maimik 2000: 98). Alastus on

kehaline ilming, kuid kuna alastuse tajumine on meeleline, siis on analüüsis oluline toetuda fenomenoloogiale omastele võtetele. Fischer-Lichte sõnul on näitleja keha alati olemas ja kohal kui fenomenaalne keha, kui näitleja kehaline maailmas-olu. See tähendab, et näitleja pole ainult lavategelase märk, ta ei kujuta vaid tegelast ja tema žestid ja liikumine ei väljenda ainult tegelase meeleseisundit. Näitleja keha osutab isegi vastupanu selle tajumisele märgina. (Fischer-Lichte 2011: 94-95)

Alates 1960ndate avangardilainest on etenduskunstid eksperimenteerinud keha materiaalsuse ja kohaloluga. Selles kontekstis on Fischer-Lichte sõnul enim kasutatavad järgmised neli strateegiat, mis tavaliselt esinevad omavahel segatult: etendaja ja tema rolli ümberpööramine, etendaja enese keha rõhutamine ja eksponeerimine, etendaja keha hapruse ja haavatavuse rõhutamine ning rollide jagamine vastupidiselt sugudele (*cross-casting*). Kõik need strateegiad toovad tähelepanu etendaja individuaalsele fenomenoloogilisele kehale. (Fischer-Lichte 2008: 78-82). Alastuse puhul ilmnevadki tihti selliste lähenemistega eksperimenteerimised. Alastus on oma olemuselt keha rõhutamine ning eksponeerimine teatud tagamõttega, mis erineb olenevalt olukorrast. Alastus tekitab tihti olukorra, mil etendaja ja tema rolli piirid hägustuvad ning alastus toob tähelepanu etendaja keha ja tema rolli keha haprusele, näiteks sellele, et keha on haavatav ning et inimene on oma ihade poolt juhitav.

Fenomenoloogilise analüüsi puhul oleks Fischer-Lichte sõnul kõige õigem läheneda kehalisusele (nagu ka atmosfäärile ja sündmuslikkusele) ja selle mõjule kõigepealt täpse kirjelduse abil. Teine oluline küsimus, mida peaks Fischer-Lichte kohaselt arvestama, on see, kas analüüsis tuleks keskenduda enda vaatajakogemusele või siis võimalikult paljude vaatajate reageeringutele. Ainuõiget vastust siin pole, kuid võib öelda, et enamasti viib mõistlike tulemusteni see, kui mõlema, nii iseenda kui laiema publiku reageeringut vaadelda. Kolmandaks on oluline mõiste „presentsus“, mis on samuti üsna kirjeldusele allumatu kategooria. „Presentsus“ on spetsiifiline kohalolu vorm, mis ei võimalda ülejäänud kohalolijatel (ehk siinkohal) vaatajatel kohalolijat mitte märgata. Kohalolu on tajutav isegi lavale mitte vaadates. Itaalia lavastaja Eugenio Barba veendumuste kohaselt on „presentsus“ eriti tunnetatav erinevate Kaug-Ida teatrivormide puhul, kuna näitlejad on saavutanud teatud tehnikate ja praktikate kasutamise tulemusel energiavahetuse erilise vormi. (samas, lk 95)

### 2.3.2. Atmosfäär

Atmosfääril on meie retseptsiooniprotsessis oluline roll – see on Fischer-Lichte sõnul esimene asi, mis publikut teatrisaali astudes mõjutab. Saksa filosoofi Gernot Böhmet tsiteerides toob Fischer-Lichte välja, kuidas atmosfäär koosneb „ergastunud“ asjade, inimeste ja keskkonna konstellatsioonide kohalolust. Ma tajume atmosfääri füüsiliselt kohalolevana, kuid see ei ole objektiivselt kirjeldatav. Fischer-Lichte sõnul ei tähenda see aga, et me ei suudaks atmosfääre eristada või nimetada – me tunneme selgelt näiteks rõhuvaid, pingelisi, ebamugavaid, sõbralikke, melanhoolseid, helgeid, dramaatilisi ja erootilisi atmosfääre. Analüüsija peaks olema võimeline kindlaks tegema, millistele elementidele ja võtetele on tajutav atmosfäär tagasi viidav. Etenduse retseptsioonile ning tajule annab atmosfäär vastava emotsionaalse hoiaku ja „meeleolu“, mis võib vaatajate puhul erinev olla, eriti kui teatrisse tullakse kindlalt muus meeleolus. (Fischer-Lichte 2011: 92-94)



### 3. ALASTUS EESTI NÜÜDISTEATRIS

#### 3.1. Rituaalne ja terapeutiline alastus Peeter Jalaka lavastuses „Eesti ballaadid“

Von Krahli Teatri suurvorm „Eesti ballaadid“ esietendus 2004. aastal Soorinna küla endise kolhoosi heinaküünis. Teose autoriks on Veljo Tormis, muusikajuhiks Tõnu Kaljuste, lavastajaks ning koreograafiks Peeter Jalakas ning koreograafiks ja tantsuõpetajaks jaapanlane Aki Suzuki, kes oli ka ise laval. Tormis, Jalakas ja Suzuki ühendasid „Eesti ballaadides“ regivärsilised rahvalaulud, jaapani tantsutehnika *butoh*<sup>5</sup> ja visuaalselt võimsa lavakeele. Lavastuses kasutatakse interkultuurilisi väljendusvõtteid, kuid lavastaja sõnul pole *butoh* ja eesti regilaulukultuuri kokkusobitamine juhuslik valik, sest meie maakultuuris ja *butoh*-tantsus on ühist hingamist (Tõnson 2004).

Siinkohal toongi välja *butoh*-tantsu esteetikale omase, põhinedes Iris Viirpalu bakalaureusetööl (2013). *Butoh* on avangardne jaapani tantsudistsipliin, mis kujunes välja pärast Teist maailmasõda. Temaatiliselt on *butoh*'s olulised pimedus ja selle dualistlik suhe valgusega, sellega seonduvad omakorda ka Teise ja piiri ületamise probleemistik, naiselikkuse-mehelikkuse ja sünni-surma printsiibid. Samuti on tähtsad keha, seksuaalsuse ja ihade ning soovide teadvustamise teemad. *Butoh* lähtub naiselikkuse paradigmat – jaapani kultuuri olulisest naisjumaluse kujust. Tantsuesteetikas on rõhk sisemise pinge ja väikese amplituudiga žestide loomisel. Esteetika pole koreograafiliselt puhas, vaid isegi räpane ja inetu. Oluline on gravitatsiooniga mängimine: maapinna poole lähenev raskuskese ning küürus hoiak, ekspressiivsed näogrimassid ja valge grimm nahal. *Butoh* etendustes kasutatakse esinejate alastust ja lavapaigana loodust. Sotsiaalse ehk ühiskonnas tähenduse omistanud keha alasti võtmisega toob *butoh* välja alateadvusliku, üritades vabastada rikkumatut keha. Selline väljendustehnika loob suhte loomuliku/loodusliku ja kultuurilise vahele. (Viirpalu 2013: 9-19)

Ka „Eesti ballaadide“ teemaks on suhe maa ja loodusega, eestimaise pimeduse ja maakultuuri temaatika suhestub hästi *butoh* traditsioonidega ning liikumise esteetika sobib ka eesti etendajatele. Lavastus koosneb justkui kahest kihist – üheks on muusikaline osa, teiseks visuaalne pilt. Regilaul saadab kogu tegevust, paralleelselt etendajatele on laval solistid, kes on kohati välja valgustatud, kohati pimeduses. Kuna visuaalne pilt on niivõrd mõjuv, siis jääb regilaulude süžee enamasti varju. Ka kriitika on maininud, et ballaadide verine sisu ei haara

---

5 Siinses töös kasutuses olev sõnakuju *butoh* on transformatsioon jaapanikeelsest sõnast *butō*

meeli pooltki nii tugevasti kui muusika rütm, lauljate hää, pimedusest kumav tantsijate staatile liikumine. (Nõlvak 2006: 17)

Lavastuse esimeses pooles on etendajad laval rõivastes – naised pikkades ihuvärvi kleitides, mehed heledates pintsakutes. Alastust kasutatakse lavastuse teises pooles. Tormise „Naisetapja“ ja kiigestseeni ajal ilmuvad ükshaaval pimedusest lavale alasti naised. Alguses on neid laval kõigest kaks, stseeni edenedes ilmub neid pimedusest juurde. Naised roomavad välja mulla alt (laval on selle jaoks spetsiaalsed süvendid), nende kehad on kaetud roheka mudalaadse ainega ja nende juuksed on tokerjad ning ulatuvad maani. Naised roomavad mööda mullapinda ning hakkavad maaharimisega seotud toiminguid imiteerima. Nad liiguvad ringi kootide ja vankritega, kannavad vett, külvavad vilja ja künnavad põldu. Naiste alastus koos mudakihiga mõjub kui kostüüm – kehad ei mõju isiklikult ega olmeliselt, kehad tunduvad kui teisest ilmast pärit pisut müütilistele olevustele kuuluvat. Sellise tundmuseni viib vaataja liikumistehnika, mida tantsijad kasutavad. *Butoh* traditsioonile on alastus iseloomulik, seda kasutatakse, et eemaldada inimkeha kultuurilisest ja sotsiaalsest taustast. „Eesti ballaadi- de“ alasti kehad kaotavadki sellise tausta, nad ei mõju enam kui konkreetset inimkehad, vaid kui universaalsed kehad, mis osutavad kogu rahvusele. Alasti aegluubis liiguvad kehad on *butoh*’le iseloomulikult küürus ja hoiavad maadligi – nad väljendavad põllutööde ja maaharimise raskust. Naisi oli kujutatud kurnatud ja rõõmutute töötajatenä. Alasti naised ja kaetud mehed vastandusid, meeste seksuaalsust oli isegi rõhutatud hiiglaslike falloste lisamisega nende kostüümile.

Kui alasti maad harivad naised mõjusid üldistavalt, siis stseeni lõpus lavale naasev Ürgema (Aki Suzuki) mõjub soleerivalt. Erinevalt teistest naistest on ta keha puhas ning ta vaatab teiste tegutsemist pealt. Suzuki keha on *butoh* tehnika täieliku valdamise tõttu väljendusrikkam ja tema eksootiline jaapanipärane nägu ja elav ning groteskne miimika on väga pillkupüüdvad. „Kalmuneiu“ ajal väljendab Suzuki keha leina ja kurbust – kehalisus avaldub küll läbi *butoh* tehnika, kuid selle soleeriva olemuse tõttu mõjub see isiklikumalt. Tema rolli kehale lisandub taju etendaja enese fenomenaaalsest kehast. Vaatajana hakkab huvitama näiteks ka Suzuki jaapani päritolu ning „Eesti ballaadidesse“ kui ürgeestilikku tükki sobitumine.

Siinkirjutaja on näinud „Eesti ballaade“ vaid video vahendusel, mistõttu on keeruline tajuda kogu ruumi atmosfääri, kuna puudub vahetu kogemus, ent ka video põhjal saab kirjeldada selle põhielemente. Lavastuse atmosfääri loovad pimedus, avarus ning ürgsed elemendid, nagu muld, vesi ja tuli. Etendajate liikumine on väga aeglane, kehad hoiavad maa lähedale, liikumises on tajuda vaevamisust. Etendajad ja lauljad on maalähedastes heledates toonides rõivastes või alasti, nende näod ning juuksed on võõbatud valgeks või porikarva.

Kõik see täieliku omailma loomine lavastuses mõjus oma grotesksuses ja mütoloogilisuses vaatajatele väga eriliselt. Videosalvestise ja retseptsiooni põhjal võib väita, et lavastus mõjus vaatajatele katartiliselt (Nõlvak 2006: 17). Erika Fischer-Lichte viitab „presentsusest“ rääkides lavastaja Eugenio Barba veendumustele, kelle arvamuse kohaselt on „presentsus“ eriti tunnetatav erinevate Kaug-Ida teatrivormide puhul – mistõttu võibki välja tuua, et kuna *butoh* puhul on tegu väga erilise kehalise väljendusega, mille näitlejad on saavutanud teatud tehnikate ja praktikate kasutamise tulemusel, siis saavutab energiavahetus erilise vormi (Fischer-Lichte 2011: 95).

Evi Arujärv on kirjutanud: „Lavastuse pildikeel kasutab tugevaid, šokeerivaid, seksuaalsust eksponeerivaid märke (paljas inimkeha, hiigelfallosega mees) ja visuaalseid eriefekte.“ (Arujärv 2004: 47). Seksuaalsus oli „Eesti ballaadide“ lavastuses oluline teema, kuid alastus iseenesest seksuaalselt ei mõjunud. Vaadeldes Karl Toepferi kategooriaid, leiab puutepunkte nii mõnegi tema loodud alastuse kategooriaga. Eelkõige sobituks „Eesti ballaadide“ alastus terapeutilise alastuse alla, mille kohaselt on keha info-, mitte iha-allikas. Toepfer toob terapeutilise alastuse üheks näiteks just *butoh*-tantsu. (Toepfer 1996: 80) *Butoh*-tantsu iseärasuste kohaselt ilmneb keha seal groteskselt ja liigub irratsionaalselt ning veidralt. Keha mõjub ebainimlikult, kuna *butoh*-liikumine tekitab uue – ainult sellele distsipliinile omase kehakasutuse, mis mõjub terapeutiliselt, kuna vabastab keha tavapärasest iha ja seksuaalsusega seotud kontekstist. Terapeutiline alastus tähistab Toepferi klassifikatsioonis aga alastust, mis mõjub etendajale enesele terapeutiliselt. „Eesti ballaadide“ kontekstis võib öelda aga, et näitlejad vabastavad *butoh* tehnikaga oma keha sotsiaalsest ja ühiskondlikust tähendusest, kuid terapeutiliselt mõjub see alastus pigem vaatajatele. Samas võib „Eesti ballaadide“ alastuse kohta öelda ka, et see kannab esteetilist eesmärki, sobitudes lavastusliku visuaalsusega.

Kriitik Kristel Nõlvak on „Eesti ballaadidest“ kirjutades liigitanud selle rituaalteatri alla, loetledes järgnevaid haakuvaid elemente: „1) komplitseeritud dramaatika puudumine (lood on lihtsad ja müüdilise ülesehitusega, vaatajalt ei oodata mõttetööd); 2) meeolelu loomine; 3) keha kui oluline väljendusvahend; 4) maagiline sõna, mille mõju tuleneb samavõrra foneetikast (helilisust rõhutab laul) kui semantikast; 5) rütm (mis siin algab muusikast, kuid mida keha interpreteerib omal moel); 6) kordus“ (Nõlvak 2006: 13). Sellise liigituse puhul saab rääkida ka rituaalsest alastusest. „Eesti ballaadide“ kehakasutuse juures on oluline just rütm ja selle kooskõla regilauluga. Nõlvak on öelnud ka, et lavastuses on rituaali jõudu, mis jääb vaataja emotsionaalsesse mällu või läbi rütmide ka kehamällu (samal, lk 13). Ka alastus iseenesest mõjub samamoodi. Karl Toepferi liigituse järgi on rituaalne alastus aga midagi muud – selle juurde kuulub keha sisse peidetu avalikuks saamine. Keha peab paljastama ka seda, mida

see väljutab ja mida me endast ära tõukame ehk siis näiteks uriini, verd, ekskrementide, higi, ila ja muid kehavedelikke (Toepfer 1996: 80). Seega kui rääkida „Eesti ballaadide“ alastuse rituaalsusest, siis on see Toepferi definitsioonist eraldiseisev mõiste. Alastust Peeter Jalaka lavastuses ei saa otseselt Toepferi loodud süsteemiga vastavusse viia – kombineeritud on mitmed alastuse kategooriad ning alastus kannab rituaalset, terapeutilist ja ka esteetilist väärtust.

### **3.2. Esteetiline alastus Ivar Põllu lavastuses „Vanemuise biitlid“**

Esteetilise alastuse näitena vaadeldakse töös Tartu Uue Teatri „Vanemuise biitleid“ (2012), mille lavastajaks ja kunstnikuks on vastavalt Ivar ning Kristiina Põllu. Lavastus põhineb Ivar Põllu tekstil ja kujutab 1960ndate teatriuuduse ajajärku Tartus. Oluline pole niivõrd konkreetne teatriuuduste aeg, aga pigem universaalsed teemad nagu suhted noorte inimeste vahel ja nende kunstilised otsingud üldse. Lavastus tegeleb ennekõike teatrimaailma uurimisega metatasandil, samas on lavastuses universaalsemalt mõistetavamaid teemasid, nagu armastus, vabadus ja sõprus. Andres Maimiku sõnutsi on „Vanemuise biitlite“ puhul tegemist intriigi-keskse dramaturgia hülgamisega. Ta lisab, et lavastuses pole selgeid karaktereid – tähtis polegi see, kes on neist biitlisoenguga tüüpidest kes, kes kellega elab või kes kellega magab (Maimik 2012). Terviku loovad lühikesed fragmentaarsed stseenid, mida vaataja ise mõtestada ja seostada saab.

Ivar Põllu teatriloolisesse triloogiasse „Armastus, hullus, surm“ kuuluv „Vanemuise biitlid“ kajastab teatriuudusega seonduvat: lavastuses analüüsitakse otseselt laval karjumist, vaikust, neljanda seina lõhkumist, ansamblimängu olulisust ja kehalisust. Lavastuse tegelased on näitlejad ja lavastajad, kelle juures on äratuntav essents olulistest Vanemuise teatritegelastest, kes tegutsesid 1960ndatel. Fiktsionaalne tegevus lavastuses toimub suurel määral näitlejate garderoobis. Lavastuse struktuuris vahelduvad garderoobistseenid olukordadega, mis toimuvad mujal (näiteks erinevates korterites) ning metatasandil kommenteerivate stseenidega, mille puhul ruum jääb ambivalentseks. Lavaruum on ümbritsetud ribikardinatega, mille taha (ehk siis tõelisesse lavatagusesse) jääb püünepealne koos kujuteldava publiku ning ülejäänud välismaailmaga. Publikule paljastatakse teatri elu telgitagused ja näitlejate hingeelu.

Kuna „Vanemuise biitlite“ puhul on tegemist autorilavastusega, siis ei saa öelda, et tegu on näidendisse sisse kirjutatud alastusega nagu kirjeldab seda Karl Toepfer. Alastus on tugevalt seotud lavastuse algideega. Ivar Põllu sõnul on alastus vaimselt ja meelelaadiliselt

lavastuses algusest lõpuni sees; esimene asi, mis selles lavastuses olema pidi, oli see, et kõik on alasti. Põllu sõnul jäi sellest alles meeleolu ning „Ära kolimise“ stseen. (Põllu 2014)

Kuna suur osa lavalisest tegevusest toimub näitlejate garderoobis, kus näitlejat (keda mängivad Maarja Mitt, Maarja Jakobson, Nero Urke, Helgur Rosenthal) kostüüme vahetavad, siis on nad tihti pesuväel. Lavastuse stseenis „Ära kolimine“ esineb poolalastust – naised on alasti ülakehadega ning sellele järgneb stseen „Uurimus: keha“, mille monoloog räägib kehalisusest, kommenteerides ka eelnenud stseeni (Põllu 2012).

Stseenis „Ära kolimine“ on laval mees ja kaks naist, lisandub veel üks külla tulev mees. Mees (Helgur Rosenthal) hakkab ära kolima, ta pakib asju, kaks naist vaatavad pealt. Üks naine on palitus (Maarja Mitt), teine alasti ülakehaga (Maarja Jakobson). Mees ei saa aru, kumma naise juurest ta ära kolib ja kumma juurde sisse kolib. Naised ajavad teda segadusse, eriti see asjaolu, et üks naine on riides, teine peaaegu alasti. Stseen on kummaline – tegemist on justkui võõritava alastusega. Tekib küsimus, miks on alasti naine alasti. Alastus pole situatsiooni loogilisuse koha pealt põhjendatud, selles kontekstis on tegemist ebaloomuliku alastusega. Stseenis valitseb osalt väga argine atmosfäär – mees pakib pärast tõenäoliselt toimunud tüli kohvrit. Teisalt on olukord väga teatraalne – kaks naist seisavad mannekeenipoosides, eksponeerivad oma alasti kehasid ja vaatlevad meest. Alastuse kasutamine mängib klišeega naiseliku alastuse võrgutavast olemusest. Alasti naise kujutis massikultuuris mõjub sensuaalselt ja iha tekitavalt. Selline naisterahva keha kujutamine on kõige levinum ja just selle ülekasutatud pildiga mängib ka Põllu. Riideteta naisekeha mõjub mehele segadust tekitavalt, ta kaotab oma pidepunkti ja loogika, saamata enam täpselt aru isegi sellest, miks ta ära kolima hakkab või kelle juurest ta ära kolib. Stseeni lõpuks on juba mõlemad naised alasti, mis viib ära koliva mehe eriti segadusse, mistõttu ei suudagi ta ühte naist valida ning lahkub naisega, kes ise kaasa tuleb.

Pärast kolimisstseeni järgneb lavastuses stseen, mis räägibki otseselt kehalisusest ning alastusest. Üks paljas naine (Maarja Jakobson) jääb lavale ja peab monoloogi oma kehast. Ta räägib, et keha on küll ainult aistingute kogum, kuid siiski ainus, mis tal endal on, kuna maailm, mida inimene tajub oma kehaga väljaspool iseend, on veelgi ebakindlam. Naine küsib publikult retooriliselt, kuidas nemad tema keha ja teda isikuna tajuvad. Publik tunneb näitleja Maarja Jakobsoni ikka tema näo, keha ja hääle, seega välise järgi. Alasti näitlejanna mõjub sel hetkel väga siiralt ja eristus näitleja ning roll kipub selles stseenis kaduma. Õhus on küsimus, kas Jakobson mängib näitlejannat, kes räägib oma keha tajumisest, või on laval näitleja Jakobson, kes räägib oma kehast. Näitleja ja rolli keha on sama ning Jakobsoni füüsiline alastus ning ka isiklikult mõjuva monoloogiga tekkinud vaimne alastus tekitavad

tunde, nagu oleks rollist välja astunud. „Vanemuise biitlite“ alastus kommenteerib just sedasama eelnevas peatükis selgitatud keha ja selle taju problemaatikat – teadlikult on ära kasutatud „olles keha“ ja „omades keha“ omadusi.

Alastus on lavastuse esteetika tööriist, see sobitub lavastuse tervikpilti stilistiliselt ja pakub vaatajatele ilu-elamust. Põllu on Tartu Postimehele tunnistanud, et lavastuse üks eesmärk on olla võimalikult vaatamänguline (Olmaru 2012). Ka kriitikud Andres Maimik ja Kairi Prints on toonitanud just lavastuse võimast visuaalset stiili (Maimik 2012; Prints 2012). 2013. aasta teatriaasta auhindade jagamisel said Põllude püüdlused ka sõnalavastuste žürii tunnustuse osaliseks – „Vanemuise biitlid“ pälvis aasta lavastaja- ja kunstnikupreemia. Seega püüdlused stiilipuhast vaatemängu lavastada läksid korda. „Vanemuise biitlite“ lavastuses on alastus esteetilise vaatemängu huvides, kuna trupp tegeleb aga neile endile kordaminevate teemade käsitlemisega, siis võib öelda, et lavastus annab sellise isiklikkusega edasi ka „vaimse alastioleku“ meelelaadi. Näitlejad mängivad näitlejaid, kes analüüsivad teatrimaailmas toimuvat.

Ivar Põllu lavastuse alastust vaadeldes ei saa paralleele tuua Toepferi alastuse klassifikatsiooniga. Lavaline alastus mõjub eelkõige esteetiliselt. Selle defineerimiseks saab appi võtta Andres Maimiku kinematograafilise keha käsitluse, mis ütleb, et esteetiline keha on loetav, ta kiirgab tähendusi, hoiakuid ja norme, peegeldades mitte ainult füüsilisi ja psühholoogilisi parameetreid, vaid ka üldkultuurilisi konnotatsioone (Maimik 2000: 106). Maimiku esteetilise keha definitsioonile tuleks veel lisada, et esteetiline keha on oluline lavastuse terviku kontekstis, haakudes üldise visuaalse ja ideelise plaaniga.

„Vanemuise biitlite“ alastus on aus ja kasutusel selleks, et kujutada teatri masinavärki. Näitlejate jaoks on keha üks nende olulisimaid tööriistu, mida nad valdavad ning mis on loomulik ning ei tohiks olla valehäbi allikaks. Kuna fiktsionaalne tegevus toimub suurel määral harilikult vaataja eest varjatuks jäävas lavataguses, siis avaneb publikule pilt seal loomulikult suhtlevatest ning riideid vahetavatest näitlejatest. Lavatagustest riietusruumist ülevaate andmine põhjendabki alastuse kasutamise neis stseenides. Selline alastus on lavastatud olukorrast põhjendatud, kuid „Vanemuise biitlites“ kasutatakse ka alastust, mis ei lähtu stseeni loogikast vaid on vastupidi võõritava efektiga. Näitleja enda kehaline olemasolu lahustub üldjuhul rollis, alastus loob aga ambivalentse hetke, kui ei saa enam aru, kas tegu on fiktsiooni või reaalsusega, millega kogu lavastuski mängib.

### 3.3. Naturalistlik alastus Juhan Ulfsaki lavastuses „Idioodid“

Viljandi Kultuuriakadeemia VIII lennu ja Von Krahli Teatri lavastust „Idioodid“ (2010) käsitletakse siinses töös naturalistliku ja teraapilise alastuse näitena. „Idiootide“ lavastajaks on Juhan Ulfsak ja lavastus on inspiratsiooni saanud Lars von Trieri filmist „Idioodid“ (1998) – teater ise nimetab lavastust *remix*’iks Trieri ainetel.

„Idioodid“ on üks „Dogma 95“ manifesti filmidest. Trieri ja Thomas Vinterbergi „Dogma 95“ manifesteerib, et kino ei tohi väljendada midagi muud kui ideid ja mõtteid. Filmist tuleb aususe huvides eemaldada kõik teatraalne – kena interjäär, suunatud valgus ja haritud näitleja<sup>6</sup>. Trieri film on oma teema poolest väga valus ja lõikav, see räägib vaimupuudega inimestest ja nende hakkamasaamisest ühiskonnast, täpsemalt sellest, kuidas grupp tavalisi inimesi hakkab oma „sisemist idiooti“ otsima. Nad hakkavad avalikes kohtades vaimupuudega inimesi mängima, et provokatiivselt õõnestada valitsevat ühiskondlikku korda, kuna see ei paku nende vaimsele potentsiaalile piisavalt rakendust. Filmile annab mõjuvuse selle dokumentaalfilmilik vorm – teadlik väheste vahenditega ülesvõtmine loob väga mõjuva ja isikliku mulje.

Viljandi Kultuuriakadeemia lõpulavastuses otsitakse samuti oma „sisemist idiooti“. Otsingud on seotud ka noorte näitlejate näitlejakutse mõtestamisega ja Viljandi Kultuuriakadeemia näitleja- ja lavastajaõppe kui „igavese teise“ positsiooniga Eesti teatrimaastikul. Pikkade traditsioonidega Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Lavakunstikool on prestiižne, Viljandi Kultuuriakadeemia näitlejaharidus on aga alles eksperimenteerivas ning iseennast defineerivas seisus. Kuna „Idiootide“ trupp on valinud Viljandi Kultuuriakadeemia haridustee, siis väljendub lavastuses ka nende isiklik mure tuleviku karjääri suhtes.

Lavastus järgib „Dogma 95“ ideid, tehniliselt püütakse hakkama saada võimalikult vähesega ja võimalikult loomulikult, mis tähendab, et juba lavastuse üldstiilis on püüe loomulikkuse poole. Kasutatud pole näiteks helikujundust, ainus heli, mis laval mängib, tuleb laval olevast sülearvutist või väikesest makist. Kõrvalruumides ja õues toimuvat filmitakse käsikaameraga nagu Dogma-manifesti filmidelegi omane. Ka sisuliselt on kasutatud paljusid filmist tuttavaid stseene, mis on üle kantud Eesti ühiskonnale ja kitsamalt teatrimaailmale. Filmi lõikav ausus on teatrilavale edukalt edasi kantud. Näitlejad räägivad monoloogides isiklikke mõtteid, esinevad laval oma kodanikunimedega. Lavastuse atmosfäär on pinev – mängitakse hella teemaga, milleks on vaimne puue, näitlejad seavad iseenese ja üksteise

---

6 Von Krahli Teatri „Idiootide“ kavalehelt

käitumise kogu aeg küsimuse alla ja seda üsna ründavalt. Ka laval tajutav kohalolu on sellesama ründava ning isikliku strateegia tõttu haarav. Kõrvalruumides ning õues toimuvad ettefilmitud ja reaalses üles võetavad stseenid tekitavad tunde, et tegevus on väga liikuv ja sünnib tõesti siin ja praegu. Näitlejad jooksevad teatrimaja ruumides ringi, kohtuvad reaalse ühiskondlikus elus oluliste inimestega, liiguvad hetkeliselt ka tänavatel – kõik see loob tunde väga elusast ja reaalsest maailmast, mis ületab fiktiivse maailma piiri.

„Idiootide“ lavaversioon on filmi ülekanne teatrivormi, olles omaette eksperiment sellest, kuidas on võimalik niivõrd dokumentaalselt üles filmitud ja oma aususes ning otsekoheuses võikalt mõjuvat filmi edasi anda laval. Seetõttu on lavastusse üle kantud ka sünnipäevapeo stseen, mis sisaldab alastust nii filmis kui teatrilavastuses. Teades Trieri filmi orgia-stseeni, tundus see enne etenduse nägemist lavakeelde mitte sobivat. Kujutasin ette, et see ülekanne võib mõjuda rõvedalt ja mitteloomulikult, kuid tegelikult oli stseen lahendatud leidlikult ja Mari Pokineni monoloog alastusest lisas sellele olulise metateksti.

Idioote mängivad näitlejad hakkavad pidama sünnipäevapidu ning sünnipäevalaps Ivo (Ivo Reinok) soovib sünnipäeva puhul grupiseksi. Pärast soovi väljaütlemist tekib ruumis segadus – mõned tegelased lähevad kohe ideega kaasa ning hakkavad laval riideid seljast viskama ja neid teistelgi ära kiskuma, teised hakkavad sellele vastu. Lavaline alustus toimub suures osas lava kõrvalruumis, kus tegevust kaameraga filmitakse ja ekraanile projitseeritakse. Publik näeb läbi saali ja video vahendusel ka õue jooksvaid meesnäitlejaid ja tegevust kõrvalruumis, kus etendatakse ühist suguakti, kuid videopildi vahendusel on näha vaid paljad, kuid üsnagi anonüümsed kehaosad. Kaamera abil publikuni toodud alastuse eripäraks on see, et see ei mõju nii tõeliselt, kui otse laval toimuv tegevus. Alastusega ekraani vahendusel on inimesed harjunud, kuna televisioon ja muu meedia eksploateerib alasti kehasid rohkem kui etenduskunstid. Etenduse sündmuslik ja „siin ja praegu“ iseloom paneb publiku alasti keha realistlikumalt tunnetama. Videopildi teel publikuni toodud alustus mõjub turvalisemalt kui alustus laval.

Sarnaselt varem kirjeldatud „Vanemuise biitlite“ iseennast kommenteerivale alastusele, on ka „Idiootides“ alastusstseen ja sellele järgnev kommenteeriv stseen, mis on lahendatud küll vähem narratiivi lõhkuvalt ning rohkem mängu sees mõjuvana. Pärast üldise orgia stseeni eraldub teistest näitlejanna Mari Pokinen, kes keeldub pükse jalast võtmast ja teiste alastuseülistuse ning seksiorgiaga liitumast. Pokinen räägib sellest, kui tühine on alustus, mis on olemas vaid selleks, et ühiskonda šokeerida. Pokinen peab monoloogi, milles räägib häbist ja milles ülistab tõelist armastust.



Tundub, et „Idiootide“ alastus mõjub sarnaselt „Vanemuise biitlite“ omadega, kriitik Madli Pesti on viidanud lavastuse autobiograafilisusele ja sellega kaasnevale segadusele päris elu ja mängu vahel (Pesti 2011). „Idiootide“ puhul on segadust tekitavaid kihte isegi kolm – Viljandi kultuuriakadeemia näitlejad mängivad omanimelisi näitlejaid, kes mängivad omakorda idioote. Alastus mõjub seetõttu eriti ausalt ja samuti ka Pokineni monoloog, mis alastust kommenteerib.

„Idiootide“ lavastus, „idioditsemine“ ja ka lavaline alastus mõjuvad naturalistlikult. Tegelaste idioodi mängimist nimetati lavastuses „tõmblemiseks“. „Tõmmeldes“ lasid näitlejad oma keha täiesti vabaks – nad ilastasid, tõmblesid oma kehadega, ei artikuleerinud oma kõnet korrektselt. „Tõmblemise“ hetkel mõjus nende keha naturalistlikult, see paljastas keha mitteintellektuaalse olemuse. Seda ei olnud meeldiv vaadata, kuna „tõmblemine“ polnud mõtestatud ja selline tähenduseta vegeteeriv keha tekitab jälestust ja hirmu. Naturalistlik keha ei oma meelelahutuslikku omadust, seda ei ole mugav vaadata. Grupiseksi stseen alluski sellisele kirjeldusele – tegelaste tegevus laval tundus taunitav ning vastutustundetu, mistõttu mõjus „idiootide“ kommuuni alastus jälestusttekitavalt.

Näitleja, tema omanimelise rolli ja omakorda selle rolli mängitud idioodid muudavad keha taju eriti mitmetahuliseks. Võib osutada ka „Idiootide“ teraapilisele mõjule, mille on seoses autobiograafilisuse sugemetega välja toonud jällegi Pesti (Pesti 2011). Ka varem mainitud Toepferi alastuseliigitus toob eraldi välja terapeutilise alastuse, mis hoiab vaos „tervistavat“ erootilist iha tekitavat kehataju ning mõjub teraapiliselt etendajale enesele (Toepfer 1996: 80). „Idioodid“ ei liigitu küll päris sellise kategooria alla, kuna alastus konkreetsetes lavastuses on ühemõtteliselt vajalik vaid suguühte jaoks. Alastus võib terapeutiliselt mõjuda aga seetõttu, et näitlejad propageerivad ühiskonna silmakirjalikkusest üle olemist ja seda kasvõi nn idioditsemise näol. Ka alastus ja orgia on ühiskonna tabu ja normaalsuse piiride kompamine. Ühest küljest võib öelda, et „Idioodid“ õhutab vabameelsusele. Kuid pärast alastistseene tekkivad idiootide-kommuunis lahkkelid, selline piiride kompamine orgia näol läks siiski üle piiri. Alastus püüdis mõjuda terapeutiliselt, kuid katse kukkus läbi. Kui vaadata lavastuse autobiograafilist tasandit, siis on alastus ka näitlejatele endile, mitte vaid rollidele oluline – alastus on miski, mida näitleja tavatseb karta. „Idiootide“ trupp käsitles seda metateatraalses mõttes ning see mõjus neile kehaliselt vabastavalt ja terapeutiliselt.

„Idiootide“ lavastuse kehakujutuses on mõlemat – nii terapeutilist kui naturalistlikku kehakäsitlust. Idiootide mängimine mõjub näitlejatele endile terapeutiliselt, vaatajatele mõjub aga idioditsemine ja „tõmblemine“ naturalistlikult. Keeruline on vaadata vaimse puudega

inimest, eriti selle mängimist, kuna see tekitab moraalse küsimuse, et kas on ikka õige järele aimata tõelisi puudega inimesi, kes ei saa oma käitumist kontrollida. „Idiootide“ trupp loob idiooditsemisega täiesti uue kehakasutuse ja tehnika. Lavastuses vahelduvad näitlejate tavapärane kehavaldamine ning selle täielik vabakslaskmine „tõmmeldes“. Kui näitlejad idiootidena orgiastseeni laskuvad, siis ei käitu nende kehad kui tavalised ühiskonna erootilisest mallist lähtuvad kehad, vaid kui animaalsele tungidele osutavad kehad.

### 3.4. Isiklik, intiimne alustus Kaja Kannu soololavastuses „*Be Real My Dear*“

Kaja Kannu lavastus „*Be Real My Dear*“ (2014) kuulub kunstniku kolmeosalise projekti „*Knit the World*“ juurde. Projekti esimeseks osaks oli raamatu „ERATEE“ avaldamine novembris 2013, teiseks osaks soololavastus „*Be Real My Dear*“ ja kolmandaks isikunäitus „Kes varastas päeva?“ (2014) Balti jaama tunnelis. Ühise nimetaja „*Knit the World*“ alla koonduv projekt on tõukunud Kannu isiklikest ja elulistest avastustest. 2011. aastal sai kunstniku elus üks ring täis ning ta kolis maale elama. Kann selgitab ise: „Linnas tundus, et ma ei oska enam. Kadus mõte. Nendest lisaväärtuste loomistest sai kõrini. Otsustasin, et tahaks luua ainult püsiväärtusi.“ Nii lavastus, raamat kui näitus on väga isiklikud. Kanuti Gildi SAALI sõnul laseb Kann piiluda publikul oma salajasse ellu<sup>7</sup>. Kui näitus ja raamat on poeetiliselt argised ja armsad ning kergesti vastuvõetavad, siis lavastus „*Be Real My Dear*“ on raskestiseeditav, kõneledes üksioleku valusast poolest.

Kanuti Gildi SAALI pressiteates ütleb Kann: "te arvate, et suure hingejõuga inimene ei vaja keppi, millele toetuda. olen sama pime kui teie, mu üks jalg on lühem kui teine, mu mõistus tõrgub kõige tähtsamal hetkel. olen vägistatud, aeglaselt käperdatud, süsteemselt kepitud. oskan super hästi valetada ja mu amet on näitleja."<sup>8</sup> Säärane eelhäälestus ja väljendikasutus annab vaatajale vihje juba enne etendust, et lavastuses tegeleb Kann väga isiklikuga ja muuhulgas seob sõnadekasutus pressitekstis Kannu soolo ka seksuaalse temaatikaga.

Lavastuse kujunduses on olulised peeglid, peegeldused, tumedad toonid ja varjud. Lavastusel on üks prožektor ja mitmed peeglid, millega Kann tekitab mängu käigus erinevaid peegelduste süsteeme. Peegeldused topeldavad tema tegevust, ta vaatleb tegevuse käigus enda peegelpilte ja tekkivaid varje, otsekui kohtudes oma füüsilise kehaga esimest korda. Kann liigub,

---

<sup>7</sup> Kanuti Gildi SAALI kodulehekülg - Pressiteade 28.01.2014: Esietendub Kaja Kannu soololavastus „*Be Real My Dear*“; <http://www.saal.ee/news/168/>, vaadatud 11.04.2014

<sup>8</sup> Samas

vaadates oma varju, ja eksperimenteerib tekkiva kujutlusega. Kann on laval üksik, kuid kohtub tänu varjudele ja peegelduste justkui iseendaga.

Lavastuse esimeses pikas stseenis tegutseb Kann valguses ja varjus. Ta kasutab pikki painduvaid keppe. Liigub ja mängib nendega, tekitades rütmilist heli. Kepid võnguvad, painduvad õhus, kolisevad vastu materjale tagasi pörkudes. See on lavastuse alguses ainus tegevust saatev helipilt. Rütmiline õhus võnkumise heli ning keppide kolksutamine tekitab rütmi ja isegi teatava seksuaalse laengu.

Ideeliselt järgmist mõtet kandvas pildis võtab Kann laval riidest lahti ja on ihualasti. Naine ronib mööda lavakardinat üles lae alla, kinnitab oma jalad rihmadega ja ripub, pea alaspidi, kuni veri pähe valgub. Seejärel libistab ta end jälle alla tagasi. Kann on keerdunud lavakardina sisse ja liigub kanga sees vääneldes tagasi alla. Naise keha on nii rippudes kui ronides pinges, ronides on nähtaval töötavad lihased ja rippudes ribid ning hingamine. Kann annab publikule rohkelt aega, et oma keha piielda ja alateadlikku uudishimu rahuldada. Kui etendaja taas põrandapinnale jõuab, siis jääb ta peegli juurde maha istuma, nii et vaataja näeb nii teda kui tema profiili peegeldust. Ka Kannu alastust topeldatakse peegeldusega. Näitleja hakkab laval lugu rääkima, mis lugu täpselt, ei tundugi oluline olevat, oluliseks saab loo rääkimise viis. Ta räägib lugu meenutades, detaile täpsustades, korrates sama mõtet. Kann püüab lugu rääkides olukorda põhjendada ja justkui end õigustada. Alastiolek muudab selle hetke eriti hapraks ja etendaja enda haavatavaks.

Järgmiseks tõmbab Kann selga lühikese litritega seeliku ja litritega pluusi ning keerutab kerges valgusvihus aeglaselt. Peeglid ja litritele langev valgus panevad terve ruumi sillerdama. Erilist tähendust omistab olukorrale just see kontrast, et naine oli ennist alasti. Litritega kostüüm sädeleb ja etendaja liigub vaevumärgatavalt ja end imetlevalt. Kostüüm pakub pärast täielikku alastust turvatunnet. Ometi tundub, et eelneva alastusstseeniga tekkinud hingeline alastiolek jääb püsima. Publik on juba Kannu alasti kehaga tutvunud ja see jääb neid kummistama. Nad teavad täpselt, mis on selle litritega kostüümi all. Litritega kostüümi stseenis istub Kann lavale maha ning hakkab seljaga publiku poole olles vibraatorit kasutades masturbeerima. Kannu keha ja olemine ei lase sel faktil esiteks väljagi paista, ta istub vagusi ja hakkab rahulikult tasakaalukal häälel midagi rääkima. Selline käitumine distantseerib Kannu oma tegevusest. Masturbatsioon on justkui miski, mis otsekui muuseas ning naise tahtest olenemata tema kehaga juhtub. Lõpuks kaotab etendaja oma keha üle ikkagi kontrolli. Kannu hääle muutub katkendlikuks ja hingamine ebaühtlaseks.

Masturbatsioon on väga isiklik ja isegi salajane akt. See on miski, mida ei saa etendada, sellega kaasneb alati teatav ausus ja reaalsus. Etendaja enese keha ja etendatavat ei saa

sellise hetke juures päriselt eraldada. Seda kogevad nii rollis sees olev näitleja kui tema tegelaskuju, kuigi antud lavastuses ei saagi kohati tegelaskujust rääkida. Alastus, mis jäi küll eelmisesse stseeni, saab selle aktiga võimendatud. Kann jagab publikuga hetke, mis on väga privaatne ja ihuline, kuid mis ei mõju erootiliselt. Ka Karl Toepfer on välja toonud selle, et erektsioon laval on kõige rohkem etenduse illusiooni lõhkuv sündmus üldse, see on oma ihulisuses väga tõeline (Toepfer 1996: 90).

Mõtteliselt järgmises etenduse osas on Kann jällegi kostüümis. Seekord ihuvärvi pikade varrukatega trikoos. Kostüüm on keha ligi ja katab ka näo, jättes nähtavale vaid silmavad. Etendaja on nüüd näotu ja sootu olend. Kuigi kostüüm on väga liibuv ja keha värvi, lastes kõik tantsija liigutused ja tukslemised välja paista, siis erineb see väga palju alasti inimehast laval. Kostüüm distantseerib etenduses valitsenud isikliku, ihulise Kaja Kannu loo ja muudab selle loo universaalseks, üldinimlikult mõistetavaks. Iseloomutu olendi kostüümis etendaja tantsib nüüd üsna abstraktselt, mängides peegli ja isiklikes raskustes visklemiste metafooridega. Lavastus lähtub Kannu isiklikust loost ja jõuab lõpus välja universaalse teema kokkuvõtmiseni.

Kaja Kann kasutab soolos „*Be Real My Dear*“ alastust julgelt ja ausalt. See on ihulise ja seksuaalse frustratsiooni edasiandmise teenistuses. Kannu alastus töötab hästi ka kostüümikontraste vaadates. Alastus on kui üks lavastuse idee edasiandmiseks vajalik kostüüm, mis samas mõjub väga isiklikult ja etenduse lõpuks tekkinud kostüümikontrastidega hoopis universaalselt.

Lavastuses on kasutuses etendaja füüsiline alastus ja teema isiklikkuse tõttu tekkib ka metafoorne alastus – ka Kannu hing mõjub alasti kistuna. Lavastuse rütmis, materjalide omavahelises kokkupuutes on teatavaid aimatavaid seksuaalseid võnkeid, mis tekitasid minus vaatajana näiteks küsitava tunde, kas see seksuaalne alatoon on tõesti seal olemas või kujutan ma seda ette? Kui lavastus jõudis Kannu masturbeerimisstseenini, siis jõudis kohale arusaam, et see polnudki alusetu kahtlus.

Ilmunud kriitikas pole otsesõnu räägitud Kannu alastusest laval, küll aga on „alastus“ termini või metafoorina hiilinud kirjutajate artiklitesse. Kriitik Ott Karulin kirjutas näiteks: „Lavastus on vastikult tõeline oma rutiinses alastuses.“ (Karulin 2014) Kanni soololavastuse alastus mõjutab alateadlikult vaataja ja kriitiku meeli. Võib-olla on arvustajate vaikimine alastuse teemadel ka märk sellest, et publikut, aga ennekõike lavastust kajastanud kriitikuid, ei ole alastus iseenesest šokeerinud. Sellest johtuvalt võib väita, et alastus kui uudne ning avangardne element on muutumas teatrilavadel juba harjumuspäraseks. Seda väites peab kindlasti ar-

vesse võtma, et tegu oli Kanuti Gildi SAALI produktsiooniga, mille publik on keskmisest Eesti vaatajast eksperimenteerimisaltim.

Kindlasti võib arvata, et antud etenduses „*Be Real My Dear*“ toimis alastus tõesti idee teenistuses töötavalt. Alastus kui võte oli sügavuti seotud sellega, mida taheti edasi anda, ja kunstnikul see ka õnnestus. Lähtudes Toepferi kategooriatest võib viidata Kannu alastuse terapeutilisele mõjule, kuid eelkõige etendajale enesele. Vaatajatele mõjub alastus isiklikult ja annab edasi intiimsust.

### **3.5. Virtuoosne alastus lavastuses „Muuseas: ma armastan sind“**

NO99 lavastus „Muuseas: ma armastan sind“ (2014) esindab siinses töös meesalastuse näidet. Lavastus on kahe vana sõbra ning praeguseks edukate artistide – näitleja Priit Võigemasti ja muusiku Vaiko Epliku taaskohtumine laval. „Muuseas: ma armastan sind“ dramaturgid ja lavastajad on Ene-Liis Semper ning Lauri Lagle. Lavastus mõjub autobiograafiliselt, olemata seda tegelikult. Lavastajad-autorid on Võigemasti ja Epliku kui oma materjali elust inspiratsiooni ammutanud – lavastuses võetakse käsitluse alla meeste ühine minevik, mõlemate taagad ja rollislepid.

Vaiko Eplik tunnustatud muusikuna räägib lavastuses oma loomingust, inspiratsioonist, ta pihib murest seoses loomingulise kriisiga ning muusikute mandumisest. Priit Võigemast kui tuntud näitleja demonstreerib oma keha kui näitleja põhilise tööriista võimeid ja ka selle võimet ise teadvuse üle võimust võtta. Lavastuse alguses on pikk stseen sellest, kuidas näitleja luksuma hakkab – esimesel hetkel mõjub see kui tõeline luksumine, mida Võigemast vee joomisega summutada püüab, siis aga saab publik aru, et tegu on osava mänguga. Luksumine valjeneb, tiheneb ja on lõpuks ebarealistlik. Seejärel läheb luksumine üle kõhaks, mis samuti keha viimase piirini viib, siis saab kõhast aevastamine, sellest omakorda oksendamine ning viimaks peeretamine. Stseen, kus Võigemasti keha tema üle võimust võtab, on üpris pikk ja mõjub monotoonselt, sellest hetkest peale, kui vaataja selle loogikast aru saab. Selline mäng näitab, kuidas inimese ihu võib teda valitseda ja samas võib ka inimene ise keha valitseda.

Alastus lavastuses leiab aset samuti Võigemasti esituses. Võigemasti kõige tugevama rollislepi on kaasa toonud Pinocchio ehk Buratino roll ETV lastesaates ja XX lennu diplomilavastuses „Buratino“ (2000). Juba lavastuse alguses kleebib Võigemast nagu muuseas ette pikka Buratino-nina – kogu edasise etenduse vältel kannab Võigemast seda nina. Pikk nina mõjub väga loomulikult – nõnda, et publik, kes on Võigemasti Buratino rolliga

harjunud, ei pane seda kohati enam tähelegi. Samas toob nina kaasa naeruvääristava mõju. See seob näitlejaameti väga tugevasti meelelahutaja ning klouni imagoga. Lavastuse lõpu poole hakkab Võigemast rääkima Buratino sünnilugu, kui jõuab kätte koht, mil nuku keha on just valmis tehtud, aga veel paljas, siis Võigemast heidab ka endal riided seljast. Silma hakkab näitleja kehaline virtuoossus ja oma keha täielik valdamine. Margus Mikomägi sõnul oli hämmastav see, kuidas laval oli täiesti alasti inimkeha, ent ometi vaatas ta Võigemasti pikka nina (Mikomägi 2014). Võigemasti alastuse stseen, kus ta elavalt jutustab ja mängib publikule ette Pinocchio lugu, on üsna pikk, umbes 10 minutit, ning tõesti peab nentima, et vaatajate tähelepanu oli tema leidlikul loojutustamisel ja virtuoosel kehakasutamisel, mitte alastusel iseenesest.

„Muuseas: ma armastan sind“ lava on üsna tühi – laval on valge põrand ja seda ümbritsevad valged seinad. Seal on kaks tooli, mikrofonid, kitarrid ning pillikastid ehk siis tarbed, mida Eplik ja Võigemast vajavad, et oma lugusid edasi anda. Etenduse atmosfääri loovadki artistid ise ja nende meisterlikkus ning publikuga suhtlemine. Etenduse sündmuslikkusest rääkides on oluline mainida publikuga suhtlemist. Näitlejad rääkisid oma lugusid otse publikule ja hoidsid publikuga tugevat kontakti. Näiteks etendusel, kus siinkirjutaja viibis, hakkas keegi publikust ennist mainitud kõhimisstseeni ajal ka ise kõhima, sel hetkel katkestas Võigemast kõhimise ja otsis publiku hulgast silmadega kõhijat, talle siis mänglevat pilgu heites, otsekui küsides: kas sa mõnitad mind.

Toepferi kategooriaid vaadeldes, võib leida ühisosasid lavastuse „Muuseas“ alastusega, kuid täielikult ei allu see ühelegi jaotusele. Paralleele võib tuua isegi balletilise alastusega. Võigemasti liikumisel ei ole küll mingit seost balleti tehnika kasutamisega, aga vaataja tähelepanu suundub sarnaselt balletiga just Võigemasti kehalisele meisterlikkusele, mida ta loojutustamisel kasutab. Jällegi võib rääkida ka osaliselt terapeutilisest alastusest. Lavastus räägib kunstniku rollist – näitleja ametist, sellega kaasnevast ning oma põhilise töövahendi ehk keha valdamisest. Alasti etendamise näol teeb Võigemast näitlejana läbi midagi väga isiklikku. Alastus on aus akt – privaattsooni jääva jagamine publikuga. Võigemasti alastuse puhul võib öelda, et tegu on vajalik pigem etendajale endale kui publikule. Selline mõju on just Toepferi kategooriate kohaselt üks terapeutilise alastuse tunnuseid. Kuna Toepferi terapeutiline alastus eeldab aga eraldi kehalist distsipliini, mida etendaja kasutaks, siis ei ole vaadeldava lavastuse alastus Toepferi kontekstis täielikult terapeutilise alla liigituv. Võigemasti alastus jääb seega erinevate kategooriate piirimaile – olles näitlejale enesele terapeutiline ja mõjudes vaatajale märgina etendaja tõelisest virtuoossest kehavaldamisest.

## Kokkuvõte

Töö eesmärgiks oli analüüsida alastust Eesti nüüdisteatris, vaadelda, kuidas seda on kasutatud ning mida see edasi annab. Alastus on avangardne vormivõte, mille kasutamine tekitab tihti palju vastukäivaid arvamusi nii publikus kui teatritegijates endis. Alastus tekitab olukorra, mil segunevad näitleja keha ja fiktiivse tegelase keha piirid. Ometigi on seda viimastel aastakümnetel nii Eestis kui maailmas üha enam kasutama hakatud. Eestis on lavalise alastuse kasutamise trend tõusnud alates 2000ndatest ning näiteks 2014. aastal on esietendunud mitmeid põnevaid ja uuendusliku kehakasutusega lavastusi nende hulgas ka töös analüüsitavad teatri NO99 „Muuseas: ma armastan sind“ ning Kaja Kannu lavastus „*Be Real My Dear*“. Teisteks töös analüüsitavateks lavastusteks on Peeter Jalaka „Eesti ballaadid“, Juhan Ulfsaki „Idioodid“ ja Ivar Põllu „Vanemuise biitlid“.

Alastuse analüüsimiseks ei ole kindlat süsteemi olemas, mistõttu on töös püütud toetuda ameerika teoreetiku Karl Toepferi alastuse klassifikatsiooni süsteemile, mille Toepfer on loonud Saksa teatrikultuuri põhjal. Eesti lavastusi analüüsides selgus, et need ei allu sellele süsteemile täielikult. Seetõttu kaasatakse töö teoreetilisse ossa ka Erika Fischer-Lichte performatiivsuse teooria ning sellest lähtuv fenomenoloogiline analüüsimeetod, mis aitavad analüüsida ja klassifitseerida valitud lavastusi tervikuna ning välja tuua just alastuse tähenduse neis lavatöödes. Lavastuste analüüsimise käigus selgub, et igale lavastusele peaks lähenema võimalikult individuaalselt ja eelkõige lavastuse tervikut silmas pidades.

Von Krahli Teatri lavastuses „Eesti ballaadid“ (2004) on alastust kasutatud seoses jaapani tantsutehnikaga *butoh*, mille esteetikaga alastus kaasneb. Sotsiaalse keha alasti võtmisega toob *butoh* välja alateadvusliku keha. „Eesti ballaadide“ alastust saab käsitleda kui rituaalse ja terapeutilise alastuse näidet. Kehakasutus mõjub oma rütmi, meeleolu ning kordustega rituaalselt ning keha sotsiaalsest tähendusest eemaldamine mõjub terapeutiliselt. Samuti võib „Eesti ballaadide“ puhul rääkida alastuse esteetilisest olemusest.

Alastus Tartu Uue Teatri lavastuses „Vanemuise biitlid“ (2012) on lavastuse esteetika tööriist ning lavastaja Ivar Põllu sõnul ka meelelaadiline valik. Lavastuses esinevat poolalastust on kasutatud iseennast kommenteerivalt. Alastistseenile järgneb keha ja kehalisust mõtestav stseen. Poolalasti naisekehad lavastuses mõjuvad väga esteetiliselt ning sobituvad lavastuse tervikpilti, olles samaaegselt ka mõtestatud. Kehakasutus mängib teadlikult „keha olemise“ ja „keha omamise“ printsiibiga.

Von Krahli Teatri „Idiootide“ (2010) lavastuse liigitab siinse töö autor naturalistliku alastuse alla. Etendajad mängivad vaimupuudega inimesi, kes idee ajal end alasti võtavad, mistõttu lavaline alastust „Idiootides“ ei olnud meeldiv ega vaatajas iha tekitav. Teisalt on

„Idiootide“ alastus terapeutiline näitlejatele endile, kes tegelesid laval alastuse kui peljatud vormivõttega eksperimenteerimise ja selle mõtestamisega.

Isikliku ja intiimse alastuse alla liigitaksin Kaja Kannu soololavastuse „*Be Real My Dear*“ (2014) alastistseeni. Kannu lavastus tegeleb tema isikliku maailmaga, tuntavad on isiklikud teemad ning seksuaalne energia, mis jõuab lõpuks ka lavalise masturbatsioonini. Kann räägib alastuse abil isiklikku lugu ning viib siis tekkiva „alasti-kostüümis“ kontrasti abil selle üle universaalseks. Nagu ka eelnevaid kahte alastuse näidet võib ka Kannu alastust vaadelda kui terapeutilist alastust etendajale endale.

Ka NO99 lavastus „Muuseas: ma armastan sind“ (2014) mõjub isiklikult, kuid eelkõige hakkab lavastusest välja paistma meisterlik kehakasutus. Lavastuse etendajad ja ühtlasi tegelased Vaiko Eplik ja Priit Võigemast tegelevad laval oma loomingu mõtestamisega. Võigemast näitlejana kasutab eelkõige tööriistana oma keha. Ka alastus on üks selle keha olekutest ning alastistseen lavastuses „Muuseas“ mõjub eelkõige oma meisterliku kehavaldamise tõttu. Publik naudib virtuoosset liikumist, mitte alasti keha. Etendaja jaoks võib alastust aga käsitleda jällegi terapeutilisena.

Alastust kasutatakse eesti teatrimaastikul üpris julgelt. Tavapärased pole küll täispikad alasti etendajatega lavastused, kuid episoodiliselt rakendatakse alastuse illusioonilõhkuvat ja teisalt loovat potentsiaali. Alastust nüüdisteatris analüüsides ilmnes, et iga konkreetse lavastuse raames oleks õige alastust eraldi vaadelda ning analüüsida. Ilmnevad alastuse erinevad mõjud vaatajatele ja etendajatele endale. Etendajatele mõjub alastus tihtipeale terapeutiliselt, see arendab nende kehatunnetusust ja -kasutust. Vaatajatele võib alasti keha emotsionaalsel tasandil väga erinevalt mõjuda, kuid alastus on võte, mille olemuslikku potentsiaali kasutatakse kõige tihedamini just etendaja ja tema tegelaskuju piiride hägustamise tõttu. Kuna alastus on erandlik vormivõte, siis on selle kasutamine üldiselt hästi põhjendatud, kuna nii etendaja ise kui ka vaataja ei rahuldu vähemaga.



## Kasutatud allikad

- Agamben, Giorgio 2011. *Nudities*. Stanford: Stanford University Press.
- Arujärvi, Evi 2004. „Eesti ballaadid“: verd tarretav, tundeline ja ülbe. *Teater.Muusika.Kino*, nr 11, lk 46-51.
- Bohl, Vivian 2009. Maurice Merleau-Ponty. – 20. saj mõttevoolud. Toim. Epp Annus. Tartu Ülikooli Kirjastus. lk 263-286.
- Case, Sue-Ellen 2002. The Emperor's New Clothes: The Naked Body and Theories of Performance. – *SubStance*, Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99, pp. 186-200.
- Fischer-Lichte, Erika 2006. Performatiivsuse esteetika poolt. – *Akadeemia*, nr 10. lk 2457-2471.
- Fischer-Lichte, Erika 2008. *The Transformative Power of Performance*. New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika 2011. Etenduse analüüsi probleeme. – Valitud artikleid teatriuurimisest. Toim Luule Epner. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 69-100.
- Iser, Wolfgang 1990. Lugemine. Fenomenoloogiline lähenemisviis. – *Akadeemia*, nr 10. lk 2090-2117.
- Juurak, Krõõt 2007. Ei riides ega alasti, nii riides kui alasti. – *Postimees*, 23.04.
- Karja, Sven 2005. *Monolavastused Eesti teatris 1973-2005* – Magistritöö. Tartu Ülikool: Teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetool.
- Karulin, Ott 2014. Klouninäoga surmapühak ja päikesekollane üksindus. – *Sirp*, 14.02.
- Kask, Merit 2007. Alasti tantsijad: kas puhas kunst või paljas provokatsioon? – *Postimees*, 24.04.
- Kivimaa, Katrin 2000. Keelatud kehad: abjektsioon ja naiselik kunstis. – *Vikerkaar*, 5/6. lk 76-90.
- Kraavi, Janek 2013. Post-sõnastik 16: Erootiline kujund. – *Sirp*, 21.06.

Maimik, Andres 2000. Keha neli ilmumist: Kehalisuse avaldumisvormid kinematograafias. – Vikerkaar, 5/6. lk 98-111.

Maimik, Andres 2012. Vanemuise diiplid. – Eesti Ekspress, 03.04.

Mikk, Vello 2001. Mulle meeldib see muusika – Marje Metsur, Eesti Raadio, 09.11.  
<http://arhiiv.err.ee/vaata/mulle-meeldib-see-muusika-mulle-meeldib-see-muusika-marje-metsur>,  
vaadatud 05.04.2013

Mikomägi, Margus 2014. Buratiinod Bachi toas. On teatripäev. – Teatritasku, 27.03;  
<http://www.teatritasku.ee/index.php/component/content/article/546-buratiinod-bachi-toas-on-teatripaev>, vaadatud 24.04.2014

Miller, Scott 2001. HAIR – An analysis by Scott Miller; excerpt from *Rebels with applause: Broadway's groundbreaking musicals*. Portsmouth, NH: Heinemann.  
["HAIR – An analysis by Scott Miller"; excerpt from \*Rebels with applause: Broadway's groundbreaking musicals\*](#), vaadatud 20.04.2014

Nurms, Madis 2010. (Muusikateatri) kuningas on alasti! – Teater.Muusika.Kino, 12. lk 43-49.

Nurms, Madis 2011. (Muusikateatri) kuningas on alasti! – Teater.Muusika.Kino, 2. lk 45-51.

Nõlvak, Kristel 2006. Kui pimedus on teadlik valik. – Teatrielu 2004. Eesti Teatriliit, lk 10-23.

Olmaru, Jaan 2012. „Vanemuise biitlid“ segab tõed ja valed. – Tartu Postimees, 29.03.

Pesti, Madli 2011. Kas Mari valetab? – Teater.Muusika.Kino, 2, lk 19-23.

Priimägi, Linnar 2001. KUNST: Jean Cocteau - joonistus, alustus, meelelisus ning isiksus. – Eesti Ekspress, 29.06.

Prints, Kairi 2012. Seitse kevadist pilti. Biidis. – Sirp, 26.04.

Põllu, Ivar 2012. Vanemuise biitlid. – Tartu: Tartu Uus Teater.

Semil, Malgorzata, Elzbieta Wysinska 1996. Tänapäeva teatri leksikon.- Tallinn: Meedia ja Kirjastuskompanii.

Tali, Piret 2003. Võtad riided seljast, saad kuulsaks! – Eesti Päevaleht, 25.01.

Toepfer, Karl 1996. Nudity and Textuality in Postmodern Performance. – Performing Arts Journal, Vol. 18, No. 3, lk 76-91.

Toepfer, Karl 2003. One Hundred Years of Nakedness in German Performance. – TDR: The Drama Review, Vol. 47, No. 4, lk 144-188.

Unt, Mati 1985. Näitleja ja lavastaja sentimentaalne konversatsioon – Edasi, 02.10, lk 4.

Tõnson, Margit 2004. Eesti ballaadid - verine, mullane, tuline ja vesine lugu. – Eesti Päevaleht, 7.08.

Viirpalu, Iiris 2013. Butoh Eesti teatrimaastikul lavastuste „Eesti ballaadid“ ja „Nibud ehk hetk me elude katkematus reas“ näitel. – Bakalaureusetöö, Tartu Ülikool: Semiootika osakond.

### **Suulised allikad**

Pille-Riin Purje - eravestlus; 19.05.2014

Kalju Komissarov - eravestlus; 29.04.2014

Ivar Põllu - eravestlus; 29.04.2014

## Summary

### Nudity in Estonian contemporary theatre

The purpose of this thesis is to analyse the use of nudity in Estonian contemporary theatre. Author of this piece is describing different ways of how nakedness as an avant-gard method of performing arts has been used in Estonian theatre. Nakedness on stage means full nakedness – by American theatre theorist Karl Toepfer nudity on stage means situation when performer is exposing his/or her's genital organs to the audience (Toepfer 1996: 76).

The first part of the thesis is explaining the meaning of nudity on stage; it gives a short overview about history of nudity in Estonian and the world theatre stages and nude culture. Also it describes how religion is interpreting the meaning of naked bodies and the final sub chapter is about trends of nude male and female images and nude bodies in 21th century's art and advertising world.

The second chapter of thesis is about method of analyzing nudity on stage. Nude body can easily produce "misreading" of its significations. Chapter gives an overview about Karl Toepfer's nine categories of nude performances, describes Erika Fischer-Lichte's term performativity and its esthetics and gives brief overview about phenomenological analyse methods of performing arts.

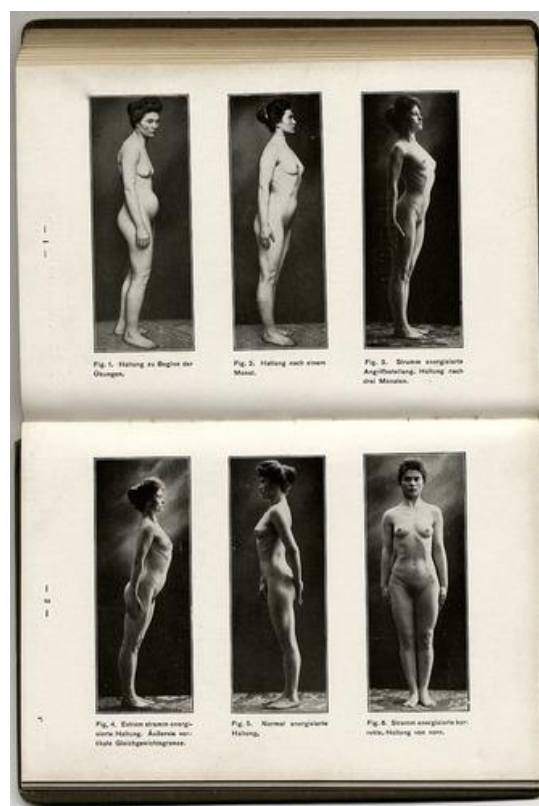
On the third paragraph the author of thesis is analysing five different performances from Estonian stages on the aspect of nudity and corporeality. The performances which are analysed are Von Krahle Theatre's „Eesti ballaadid“, Tartu New Theatre's „Vanemuise biitlid“, Kaja Kann's „Be Real My Dear“, Von Krahle Theatre's „Idioodid“ and NO99's „Muuseas: ma armastan sind“. These performances are presenting different options and ways of presenting nudity on stage. They are representing intimate and personal nudity, esthetic nudity, ritual and therapeutic nudity, naturalistic nudity and virtuous nudity.

In conclusion of this thesis can be said, that the use of nude bodies on stages tends to be well-reasoned, because nudity is very fragile and often "misread" sign. Nudity is very powerful sign and every performance is using the meaning of nudity depending the performance essence.

**Lisa**  
**Fotod**



**foto 1** – „Saun“ (2008) Hansahoov, lavastaja Merle Jääger. Foto: Lauri Kulpsoo. **Simuleeritud alastus lavastuses „Saun“**



**foto 2** - Bess Mensendieck „*Körperkultur des Weibes*“ (1906)



**foto 3** – Yves Saint Laurent' kampaania kevad/suvi 1999/2000, fotograaf: Mario Sorrenti.  
**Klassikaliste nais- ja meesrollide kujutamise muutus 2000ndate alguses reklaami- ja moevaldkonnas.**



**foto 4** – „Eesti ballaadid“ Von Krahli Teater (2012), lavastaja Peeter Jalakas.  
**Ürgema (Aki Suzuki)**





**foto 5** - Tartu Uus Teater “Vanemuise biitlid“ (2012), lavastaja Ivar Põllu. foto: Gabriela Liivamägi  
**Stseen „Ära kolimine“. Mees ja riides naine lähevad ära, külaline ja alasti naine jäävad viina jooma.**

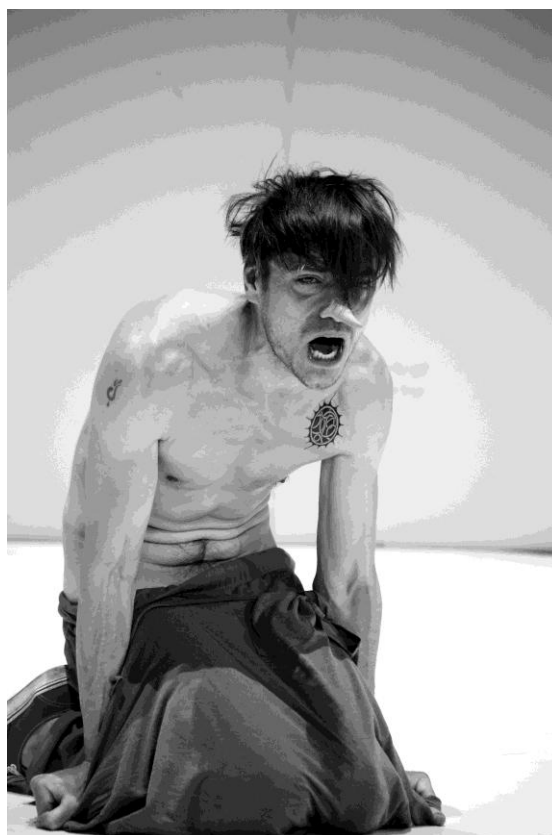


**foto 6** – Von Krahli Teater „Idioodid“ (2010), lavastaja Juhan Ulfsak. foto: Kris Moor.

**Sünnipäeva stseeni algus.**



**foto 7** – Kanuti Gildi SAAL „Be Real My Dear“ (2014), lavastaja Kaja Kann. foto: Hannes Aasamets.  
**Kaja Kann ihuvärvi kostüümis**



**foto 8** – NO99 „Muuseas: ma armastan sind“ (2014), lavastajad: Ene-Liis Semper ja Lauri Lagle. foto: Ene-Liis Semper. **Priit Võigemast Buratino lugu taasesitamas**



## **Lihtlitsentsileping**

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina \_\_\_\_\_ Marie Kliiman \_\_\_\_\_

*(autori nimi)*

(isikukood: \_\_\_\_\_ 49007072753 \_\_\_\_\_)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

\_\_\_\_\_ Alastus Eesti nüüdisteatris

*(lõputöö pealkiri)*

mille juhendaja on \_\_\_\_\_ Luule Epner \_\_\_\_\_

*(juhendaja nimi)*

1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus \_\_\_\_29.05.2014\_\_\_\_ *(kuupäev)*

\_\_\_\_\_ Marie Kliiman \_\_\_\_\_

*(allkiri)*